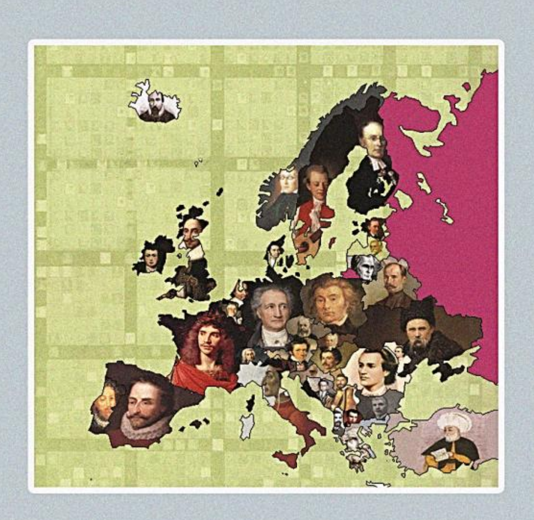
وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

تاريخ الآداب الأوروبية

(من الأصول حتى نهاية القرون الوسطى)

I



تأليف: مجموعة من المؤلفين
ترجمة: صياح الجهيم

تاريخ الآداب (٢)

تاريخ الآداب الأوروبية

I

(من الأصول حتى نهاية القرون الوسطى)

تصميم الغلاف
عبد العزيز محمد

تاريـــخ الآداب الأوروبيــة

I

(من الأصول حتى نهاية القرون الوسطى)

تأليف : مجموعة من المؤلفين

ترجمة: صياح الجهيم

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٣ م

العنوان الأصلي للكتاب :

Histoire de la literature européenne
Sous la direction
d'Annick Benoit-Dusausoy
et de
Guy Fontaine
Hachette
Education

صدرت الطبعة الأولى
عام ٢٠٠٢م
منشورات وزارة الثقافة

تاريخ الآداب الأوروبية: من الأصول حتى نهاية القرون الوسطى/تأليف مجموعة من المؤلفين؛ ترجمة صياح الجهيم .- دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢م .- ج١ (٣٢٤ ص)؛ ٢٤ سم.

(تاريخ الآداب؛ ٢)

١- ٨٠٩ ح هـ ي ت ٢- العنوان ٣- الجهيم
٤- السلسلة

مكتبة الأسد

تاريخ الآداب
«٢»

مقدمة

يؤكّد شارل جوزيف أمير «ليني ligne»، وعشيق «ماري أنطوانيت»، وصديق «غوته»، و«كازانوفا» يؤكّد من قصر «هينو»، عالميّته بقوله: لي ستةُ أوطان أو سبعة: الإمبراطورية والفلاندر وفرنسا وإسبانيا والنمسا وبولونيا وروسيا وحتى هنغاريا.

ماذا حلّ بالهويّة الأوروبية اليوم؟ إن تلاحم أوروبا الثقافي الذي جزّأته قوميّاتُ القرن السابع عشر الناجمة عن الثورة الفرنسية، والتي تتزايد أبداً حَوْلتُها منذ بداية القرن العشرين، مبذولٌ مع ذلك للسَمْع واللمس والبَصر في ميادين الموسيقى والفنون التشكيلية والرسم. ففي متحف «برادو» في «مدريد»، ما مِنْ حدودٍ قوميّةٍ ولغوية تَمْنع الانتقالَ من صالة «فيلاسيكز» إلى صالة «روبنس»، ولا أهميةَ لأن تكون قد جرَتْ حربٌ في القرن السادس عشر بين إسبانيا والبلاد المنخفضة. إن لائحةَ كلِّ متحف للفنون الجميلة لائحةٌ دولية. فكيف حالُ لوائح الأدب، لوائح تواريخ الأدب؟ قوميةٌ قومية على وجه الخصوص، مع الأسف.

نحن نَعْلم أن الأَنسية مدينةٌ لإيراسموس مولود «روتردام»، ونذكر أن الروماني «تزارا» أطْلقَ الدادائية. لكننا نودّ لو نعلم المزيدَ عن الأدب النيرلندي والأدب الروماني.

هذا الكتاب كتبَه أكثرُ من مئةٍ وخمسين جامعياً من جميع أنحاء أوروبا الجغرافية ليضيئوا مناطق مُعتمة: النهضة في بولونيا وأعمال «فريسيوس مودريغيوس»، و«الأنوار» في اليونان و«ريغاس فيرايوس»، وليمنحوا، من منظور «أوروبي»، المكانة التي يستحقّها مؤلّفون قُلِّل من شأنهم لأنهم كتبوا بلغة الأقليّة، مثل مُعاصرِيْنا النرويجي «داغ سولستاد» والليتواني «فيزما بيلسفيكا»؛ وليُزيلوا الحواجز عن الثقافة الأدبية: موليير وكالديرون وملتون وفونديل، بدلاً من موليير ولابروبير وبوالو ماليرب.

كيف يُقرأ هذا التاريخ للأدب الأوروبي؟

إن الهاجسالقومي، الشديد الحياة، الذي يحْ بْس المؤلّفَ في مجالٍ جغرافي ولغوي، مفهومٌ عنيدٌ وموروثٌ من القرن التاسع عشر؛ وهو يحول دون رؤية أن العمل الأدبي يَنْدرج في وحدةٍ ثقافية ذات بعدٍ أوروبي عالمي. في «الآداب الأوروبية» لا تتراصف التواريخُ الأدبيّةُ لمختلف البلدان بعضها بجنب بعض وإنما تُعالَج معاً. إن نقاط الالتقاء بين الآداب تظهر على طول الأربعة عشر فصلاً التي تكوّن جماعَ الإنتاج في برهةٍ ما في أوروبا بأسرها. لكنْ أين الخصوصيّات القومية؟ هل يُضحَّى بها للمركزية الأوروبية؟ إن

هاجس الوحدة الأوروبية لا ينبغي أن يُذوّب أصالة الـ «البالاغان» الروسي، ولا الكوميديا (الملهاة) المرتجلة الإيطاليّة باسم رؤية شاملةٍ لثقافتنا المشتركة. إن التنوّعات الأدبية تنبجس في سياقها مرحلةً بعد مرحلة.

وفي أعقاب هذا التقديم للأحداث الأدبية في أوروبا في حقبة معينة، يَظهر عنوانٌ تزمّني[1] الفنُّ الأدبي - الرسالة، حكاية الرحلات- أو الموضوع - الزواج، العشق - اللذين تفتّحا في ملتقى جميع التأثيرات، ثم تطوّرا وفقاً للأنماط والبنى الاجتماعية.

لكن أوروبا ليست العالم! فالإرث الآتي من خارج أوروبا، من الجذور اليونانية – اللاتينية، ومن الكتاب المقدس والجذور البيزنطيّة تمَّ استعراضه في أربعة فصول تمهيدية تتحدّث عن دَيْن الأدب الأوروبي وعطائه في التداول العالمي للأفكار.

وأين الكتّابُ في ذلك كله؟ إن لذة القراءة قائمةٌ أيضاً على معرفة الإنسان والعمل الأدبي، ونحن نَلْقى عند معطفِ فصلٍ ما، الأساطير التي نشأت حول «بيرون» المتفجّر، وهوغو «الراعد» منذ نفيه، و«دانونزيو» المحرّض الذي لا يكلّ. وعلى نحو أكثر منهجية إنَّ أعمالَ الذين كانوا أو ما يزالون «مناراتٍ» للآداب، ستكون موضوعاً لبحثٍ نوعي.

---

(١) تزمّني أي تطوّري زمنياً. المترجم.

وإنه لمشروعٌ بابليّ هذا الكتاب المؤلّف من إسهاماتٍ بلغاتٍ شتّى، لكن لا بدّ من قبول التحدّي للمحافظة على لذة اللقاء الحيّ مع التنوّع الأوروبي، وجميع أنواع موسيقاه التي تتردّد أصداؤها في الاستشهادات المسجلة باللغتين الفرنسية واللغة الأصلية.

وفي الختام، أين موقعُ الأمير «دي لينيي»، صديق فولتير وروسو، وعدو الثورة، والنمساوي الذي يستخدم الفرنسية؟ لِنَسْتعرْ جواب «إيتالو كالفينو» في: «أيها القارئ... مهمتُّك أنتَ أن تعلم ما يهمّ، هو حالتك العقلية الآن، وأنت في حياتك الحميمة في بيتك، تُحاولُ أن تعثر على الهدوء لتَستغْرق من جديد في كتابك، فتمدّ ساقيك وتطويهما ثم تمدّهما...».

«آنيك بنوا دوزوسوي»

و«غي فونتين»

الإرث الآتي من خارج أوروبا

«وأنا أجد - للعودة إلى حديثي - أنه ما من شيء بربريٍّ ومتوحش في هذه الأمة على ما رُوِيَ لي، سوى أن كلّ واحد يدعو ما ليس من عاداته، بربريةً» .

(مونتينيي. مقالات)

إن مشكلة الإرث الآتي من خارج أوروبا هي من التعقيد بحيث تتحدّى كلّ جهدٍ تركيبي. ولذلك سنقتصر على أن نرسم هنا بعض خطوط القوة مبسّطين كثيراً إسهام القارات الأخرى في الآداب الأوروبية، وهو إسهام عظيم الخصوبة والتنوّع.فنشير رأساً إلى أن هذا المشروع يشمل بفعل الواقع الإرث اليهودي المسيحي، لأننا إذا ما افترضنا كلّ شيء، فإن الكتاب المقدّس والرسل جاؤونا من الشرق الأدنى. وبهذا نكون قد طرحنا المسألة الرئيسة الأولى لأنها تتعلّق بحدود الموضوع، وما من شيء أكثر غموضاً وحركةً من حدود لغاتنا. فالعربية التي نُقّصيها إلى العصر الوسيط وإلى شمال أفريقيا قد كانت جغرافيّاً جزءاً من أوروبا خلال قرون؛ وقد ترسّختْ في إسبانيا، وفي «بواتييه» أوقف شارل مارتيل المسلمين في (٧٣٢)، وحاصر الترك الذين جاؤوا من آسيا بعد أن أصبحوا سادةَ القسطنطينية، «فيينا» في ١٥٢٩، ثم في ١٦٨٣، وسيطروا على البلقان كلّه تقريباً حتى القرن العشرين. وانسحاب

هؤلاء وأولئك لا يُلغي الاختلاط اللغوي. ومنذ الحرب العالمية الثانية فَسَحَ زوالُ الاستعمار والفقرُ باليد العاملة في أوروبا الغربية والهجرةُ السياسية، المجالَ للامتزاج الكثيف بين السكان واللهجات. والناسُ يتكلمون العربية في باريس كما يتكلّمونها في الجزائر. وقد استقرّ الجامايكيون والباكستانيون في المدن الانجليزية وفي أوروبا اليوم أكثر من تركيا؛ في ألمانيا أو بلجيكا، كما في استانبول. وليس للغات اليوم من تخوم دقيقة، وهي في ذلك تتجاوز أيَّ وقتٍ مضى. وفي هذا الميدان، انقضى عهدُ التجانس، بل إننا نستطيع أن نتساءل إن كان قد وُجد من قبل: لِنفكّر في شتات بعض الشعوب.

اعتراضٌ آخر: تَصطَدم الدراساتُ المقارنة، في هذا المجال، بعقبةٍ كبرى آتيةٍ من عدم التطابق بين المعايير الأدبية الأوروبية، وهي هشّة غير أكيدة في ذاتها، وبين الظاهرات الآسيويّة والأمريكية والإفريقية. وإذا كان صعباً لا بل مستحيلاً أحياناً أن نتبيّن مراحل وفنوناً أدبية مشتركة بين جميع الآداب الممتدّة من الأطلسي إلى الأورال، فكيف نوازي بينها وبين المراحل والفنون الأدبية في آداب اليابان والمكسيك؟ إن التقسيمات الزمنية أو المرحلية التي نتبنّاها، كيفما اتّفق الأمرُ، في إطار أوروبا، لا تصحّ على هذه البلدان. وكذلك الأمر بالنسبة إلى تصنيفات الفنون الأدبية. ولسنا نعلم جيداً ماذا يقابل عندنا هذا الشكلُ أو ذاك الخاضع لقواعد دقيقة من الشعر الصيني القديم، وتطوّرُ المأساة على الطريقة الغربية قد أعاقه حسبما قيل، الدينُ الإسلامي الذي يَضعُ مصيرَ الإنسانَ كله بين يدي الله. والروايةُ الحديثة، كما نعرفها، لم تظهر في اللغة العربية إلا عند بداية هذا القرن. علينا أن نأخذَ حذرنا، فالانتقال من ثقافةٍ إلى أخرى مليءٌ بالأشواك. فمن الملائم إذن الإعراض عن كل منظور أوروبي المركز، ثمرة الجهل، أو ما هو أسوأ، ثمرة مركّب التفوق الذي لا أساس له سوى الاستعمار البالي الذي قد يُفسد أحكامنا. ولا شك أن

أوروبا منذ نحو ثلاثة قرونٍ مركزٌ أدبي عظيم الأهمية. لكنها ليست وحيدة في ذلك. فالصين والهند ومصر تستطيع أن تُفاخر في هذا المجال بآداب رفيعة أقدم من فرنسا وروسيا.

القارات الأخرى وأوروبا

القارات الأخرى أبعدُ من أن تقدّم وجهاً واحداً. فعلاقتُها الأدبية بأوروبا تتغيّر حسبما نكون إزاء الحضارات العريقة أو التقاليد العريقة أو التقاليد المدوّنة والجديرة بالاحترام مثل تقاليد الشرق، أو الشعوب التي عرفتها أوروبا فيما بعد، والتي أُنْزِلتْ في الغالب إلى مرتبة «الشعوب المتوحّشة أو البربرية». ونحن نقيس هنا المسافة التي تفصل «زاديغ» عن «وينيتو»[1]. ونتيجةُ المقابلة تخضع بالضرورة لطبيعة الشركاء. وهكذا فإن الاستعمار خلق أنظمة متغيّرة بحسب الخاضعين للاحتلال والمحتلّين. ولم يمارس البرتغاليون والبريطانيون والفرنسيون سياسةً واحدةً في ممتلكاتهم الإفريقية. كان البرتغاليون متسامحين جدّاً في موضوع التهجين، وحكم البريطانيون بواسطة المؤسّسات المحلية وحافظوا على الثقافة الأصلية، بينما اتجه الفرنسيون إلى دمج النُّخَب، ومن هنا الاغترابُ المتزايدُ لها، وظهورُ مفهوم «الزنجيّة»، بطريقةٍ غير مباشرة.

الحركة الدائبة ذهاباً وإياباً

لِنَدعْ الطريقةَ التي توطّدت فيها الاتصالاتُ بين الثقافات. فهي، على الإجمال، قليلةُ الاختلاف عمّا يجري على الساحة الأوروبية: الرحّالةُ (من

(١) «زاديغ» لفولتير، أما «وينيتو» فهي من روايات المغامرة لكارل ماي الألماني، في القرن التاسع عشر. المترجم.

هيرودوت إلى ماركوبولو، ومن «لاس كازاس» إلى بيير لوتي)، والسفراء (من سيام في فرنسا)، والرُسُل (القديس بولس في كورنثوس، وفرانسوا كزافييه في اليابان)، والتجّار (شركات الهند الشرقية)، والغزوات والحملات العسكرية (من الهنود الأوروبيين إلى الإسكندر الأكبر، ومن الصليبيين إلى كورتيز إلى كتشنر)، وأخيراً القراءات والترجمات (وهي جميلة أحياناً، وغالباً غير أمينة)، عزّزتها وسائلُ الإعلام في القرن العشرين. لقاءاتٌ واختلاطات، بل الأولى أن يُقال مبادلات، لأن هذه الاتصالات تنطوي على التبادل بالمِثل. فالزائر لا يأخذ ولا يتلقّى دون أن يَفْرض أو يُعطي بالمقابل، ولو كان ما يعطيه ويأخذه الضَرَبات ومن السهل أن نتهكّم حول هذا الأمر، وأن نؤكّد تأكيداً لا يخلو من الحقّ أن أوروبا صدّرت الكحولَ ومحارقَ محاكم التفتيش باستيلائها على ذهب «البيرو»، وأنها استغلّتْ الرقّ حيثما وُجد، وأنها أبْقتْ عليه لمصلحتها. بيد أن الحصيلةَ تُظهر شيئاً آخر غير الفظائع مهما تكن ذكرى هذه الفظائع مؤلمة. لأن أوروبا حملتْ أيضاً طبَّها وتقنيَتها وثقافتها، وتَعليم الأميّين ومحاربتها لتجّار العبيد؛ وكذلك تلقّتْ من آسيا رُسُلاً أكثر تمدّناً من جنكيز خان. لنتذكّرْ فقط هذا الوجه المزدوج، الإيجابي والسلبي، للتبادل، وتعذّرَ الفصل، في كثيرٍ من الحالات، بين الدَيْن والعطاء المتداخلين تداخلاً شديد التعقيد، شبيهاً بالتداخل بين الخير والشر.

وليس مدهشاً، منذئذٍ، أن تتّجه العلاقاتُ الأدبية بين القارات إلى أن تتّخذ شكل الذهاب والإياب. فالمنفيّون والمهاجرون أو المنشقّون ليسوا وحدهم الذين يحنّون إلى وطنهم ويودّون الرجوعَ إليه. والظاهراتُ الأدبية تسير، كما يُقال، على آثار الناس. إن الهجرة الجماعية للإفريقيين والآسيويين إلى أوروبا الغربية بعد ١٩٤٥ لم تكن، إذا ما تأمّلناها مليّاً، سوى الارتداد البعيد للحركة المعاكسة، من فاسكو دي غاما إلى فرانسيس غارينيه. وفيما يتعلّق بالآداب –

هذه المسيرة قديمة جداً - إذ بهذه الطريقة جرى نقلُ أرسطو أولاً، على يد الفلسفة العربية في العصور الوسطى، على أيدي فلاسفةٍ بينهم ابن رشد، ثم تُرجمتْ هذه الفلسفةُ إلى اللاتينية، واستُخدمت بهذا الشكل مع شيء من تحفّظ الفكر المدرسي، ولا سيما توما الأكويني. هذا المسار الطويل، كما نتوقع، غنيٌّ بالتقلّبات. وذلك ناجم أيضاً عن طائفةٍ من التبدّلات اللغوية. فالانجليزية والاسبانية والفرنسـية والنيبرلندية والبرتغالية تبنّاهـا أو كيّفها الهنودُ والمكسيكيون أو الأفريقيون الذين أغْنوا بهذه الطريقة، مع مرور الزمن، التراثَ الأدبي في اللغات الأوروبية: الراوية الفرنسية في المغرب، الراوية في أمريكا اللاتينية، الشعر الفرنسي في جزر «الكارايب»، المسرح الانجليزي لدى هنود كندا. وهكذا يعود إلينا المستوطنون الأوائل في أمريكا مع قَسَمات هنري جيمس وت. س. إيليوت. وتلك حركةٌ دائبةٌ من الذهاب والإياب يتضاعف في أثنائها الرصيدُ الذي توظّفه أوروبا - من جهة النظر الفنيّة على الأقل - أضعافاً مضاعفةً، والذي يجب إيضاح مسيرته الجدليّة. ويبدو بالفعل أن التحوّلات الطارئة تجري مثل سلسلة من ردود الأفعال المتوالدة بعضها من بعض، والمتناقضة في الغالب.

«من إرادة المثاقفة إلى مفاتن الإغرابية»[١]

إن تأثير أوروبا، من جهة، يقود إلى تقليد النماذج التي تَنْقلها، وتلك مرحلة استمرار بالنسبة إلى المستعمرين ومثاقفةٍ بالنسبة إلى المستعمرين، وفي هذه المرحلة يَطْمح الأدبُ الذي وُلِدَ «هناك» إلى الاندماج في أدب

---

(١) الإغرابية هنا Exotisme هو طابع الأعمال التي تصف البلاد الغريبـة ومـشاهدها - المترجم

الوطن الأم. وفي معارضة ذلك، تَنْشأ بصورةٍ طبيعية مقاومةٌ، وينشأ اتجاهٌ إلى التَفْريق بُغيةَ المحافظة على الشعور بالهوية القومية أو العرقية أو الدينية أو الثقافية، وهو شعورٌ يَشْحذه مرورُ الزمن، وتراخي الروابط مع بلد المَنْشأ، والوعيُ المتزايد للاختلاف، أي لوسطٍ وتقاليد وأسلوب حياة نوعي وخاص. وقد ينْجم عن ذلك انطواءٌ على الذات وعودةٌ إلى الينابيع، و «إقليميةٌ» لوحظتْ في «كيبيك» على وجه الخصوص. ومع ذلك، فلا شيء يتعارض مع ظهور هذه الخصوصية، هذا الشعور بالاستقلال الإقليمي على أوسع الآفاق. وهذا الأمرُ معلومٌ. فما من أحد أكثر تعلّقاً بالجنوب من «فوكنر»، ولا أكثر عموميةً منه في الوقت نفسه. وقد خلقت الزنوجةُ[1] أعمالاً أدبية طافت العالمَ بأسره.

وعلى العكس، إن معرفة البلاد البعيدة (أو تجاهلها) يُحدد من لشبونة إلى موسكو ما اتُّفق على تسميته الإغرابية: تمثُّل العناصر الغريبة، تمثّلٌ يوضَع في خدمة الأصالة التي لم تكفّ جماليتُنا عن تعهّدها منذ القرن الثامن عشر. إلا أنه قد يتّضح في أوروبا إشباعٌ أو معارضةٌ شبيهة بما نجده في المناطق المدارية، وذلك باسم «القيم الغربية» هذه المرة، وربما اتّخذت أشكالاً مُحزنةً من كره الأجانب أو من العرقية، وهي من دون شك أكثر شيوعاً في السياسة منها في الآداب. وإن وُجدت أيضاً صورٌ كاريكاتورية مناقضة تماماً للعم «توم»[2]، صورُ الزنوج والآسيويين أو «المتوحّشين» الذين يُجْعَلون هدفاً للسخرية (رأس التركي لدى موليير وموزار) أو مثيرين للنفور بصراحة (كاليبان، شكسبير). ويقول فونتان في «إيفي بريست»: «في الصيني ما يبعث دائماً على القشعريرة»؛ وذلك يُذكّر بالدكتور المشؤوم «فومانشو» لـ«ساكس روهمر».

---

(١) الزنوجة: وضع الزنوج أو طبيعتهم. المترجم.

(٢) العم توم في «كوخ العم توم» زنجي. المترجم.

هذه الأزواج المتناقضة تستحق أن نتوقّف عندها. فالأوْربة والأمْركة التي حلّت محلها، قد امتدّتا إلى كل مكان، قافزتين، في الحقيقة، فوق كثيرٍ من الواحات التي تزداد ندرتُها، ومحوّلتين الكوكبَ الأرضي بأسره، (ومشوّهتين له أحياناً). فهما اللتان أعطتا المدنَ اليابانية والهندية أو الأفريقية المظهرَ الذي نعْهده لها. لقد أدْخلتا فيها العلمَ والآلة ووسائل الإعلام وحتى العادات الغربية واللباس الغربي. إن عملية التماثل هذه التي تترافق، كما هي الحال في أوروبا، مع تطور الثورة الصناعية والإمبراطوريات الباحثة عن المواد الأولية والأسواق، تَبلُغ ذروتها في القرنين التاسع عشر والعشرين. وهكذا جرى، حوالي ١٨٥٠ تغريبُ وتحديثُ[1] آداب تركيا والهند والصين واليابان، محدثةً هنا تجديداً في المصطلح الأدبي، مدخلةً هناك الصحافة أو الفنون والأغراض الأدبية التي لم تكن معروفة حتى ذلك التاريخ. ويمكن للمثاقفة أن تنتهي إلى اكتسابٍ تامٍّ للغات الأوروبية بحيث تحلّ محلّ اللغات المحلّية (التي ليس لها شكلٌ مكتوب دائماً) وتصبح وسيلة التعبير المفضّلة، بل والوحيدة، لدى المُستَعْمَر أو المنحدرين منه. التعبير عن حساسيةٍ لم تُستَخْدم تلك اللغاتُ قط لترجمتها. إن «نيبول» و«رشدي» يستعملان الإنكليزية ببراعةٍ كبراعةِ «غرين»؛ أما تعليم الفرنسية في أفريقيا والآنتيل فقد أثمر ثمراتٍ جديرة بالتقدير: سنغور، سيزير، ديبيستر... وها هنا أحدُ المميّزات الأكثر إدهاشاً لحركة العودة الثقافية الذي طَبَع على الخصوص عصر ما بعد الاستعمار بطابعه.

كثيرة كانت المثاقفاتُ القائمةُ على القَسْر والإكراه. ولنتذكّرْ الرقيقَ الأسود في أمريكا، والقبائل الهندية التي أُبيدَ بعضٌ منها، أو كادت تُباد. هناك نسبيّاً القليلُ من الاحتكاكات التي تَجْري في مناخٍ من الحرية التامة وعلى قدم

---

(١) تغريب الآداب جعلها غربية السمات وتحديثها جعلها حديثة. المترجم.

المساواة الدقيقة بين المُعْطي والمتلقّي، ولا سيما من زاوية التطور التكنولوجي والنظام السياسي والاقتصادي. إن الاتجاه إلى الدمج يثير الخصومة، بل الرفض: يثير الخصوصيةَ والإقليمية والقومية الخ... ومن نتائج التسوية والتماثل القلقْ من الاختفاء في الجماهير المُغْفلة بلا جذور ولا روابط ولا شخصية، إنهما يُحرِّضان الحنينَ إلى الأصول. فالأقليات الأوروبية – الباسك، والكاتالانيِّين والإيكوسيين – قد عرفتْ صعوبات مشابهة إزاء تَدْويل نمط الحياة والثقافة؛ فالأمة التقليدية إطارٌ شديد الاتساع بالنسبة إليها، في حين أن ذلك الكيان لا يكفي لمواجهة أحكام الاقتصاد الكونية. وكان ردُّ فعل البرازيل والولايات المتحدة على التهديد بتلاشي خصوصيتهما ردّاً على المستوى القاري، إن أمكن القول. فالشكوك التي تنتاب «جوكريستماس» بطل فوكنر المأساوي في («نور آب») لها قيمة النموذج. أهو أبيض؟ أهو أسود؟ إنه لا يدري. وفي هذه الأقطار، يتناول الاستفهام عن الهوية العلاقة لا بأوروبا فقط، وإنما يتناول، نظراً للتهجين، العلاقة بإفريقيا وبالماضي الذي سبق كولومبوس. وليس من قبيل المصادفة أن «الواقعية السحرية» و«الواقع العجيب» لدى «كاربنتييه»، اللذين يُركّزان على البحث عن الجذور، وتقليب الأشياء على وجهيها، و«استعادة الجوهر المسرف القِدم»، قد تفتحت في الآداب الأمريكية اللاتينية والكندية. وأظهر كُتّابُ الولايات المتحدة فيما مضى مركّبَ التبرير إزاء الثقافة الأوروبية، ثقافة الأسلاف النموذجية ثم تتبعَ ذلك، مع انحسار النفوذ السياسي للندن وباريس ومع هبوط الثقة بعد ١٩٤٥ على وجه الخصوص بالتاريخ وبالماضي، شعورٌ بالكبرياء وتعلّقٌ بأمريكا لم يلبث أن رسّخه الشغفُ العام الذي تحظى به الآن «الكوكا» و«الجينز» و«آرمسترونغ» و«أورسون ويلز» و«سالنجر»، وحتى بعض التعبيرات الاصطلاحية. وترتبط الزنوجة بمواقف مشابهة، وهي نتيجةٌ مُفارِقةٌ لنظام

التربية الذي أدخلَتْه فرنسا إلى مستعمراتها. ذلك أنها طبعت بطابعها في القرن العشرين عدداً من الأعمال المكتوبة في إفريقيا وفي جزر الآنتيل باللغة الانجليزية والبرتغالية وكذلك الفرنسية دون أن تَحْظى، من أجل ذلك، بأصوات جميع السود الراغبين في إزاحة نير الاستعمار وعواقبه وفي الولايات المتحدة أيضاً، نشأت «نهضةُ الـــ هارلم» في عام ١٩٢٠، أو حركةٌ مثل حركة «المسلمين السود» من جرّاء استلابٍ مزودج: استلاب عرقيٌ بالنسبة إلى المجتمع الأبيض الذي يكتب هؤلاء الكتّابُ بلغته، واستلاب ثقافي بالنسبة إلى إفريقيا الأجداد.

جوانب دَيْن أوروبا الأدبي

الإغرابية في صميم الموضوع الذي يَشْغلنا. وينبغي ألا نرى فيها ما هو مُثيرٌ للانتباه من البضاعة الرخيصة - النخْل، الراقصات اليابانيات، والمصنوعات الزجاجية - وإنما ينبغي أن نفهم منها مجموعَ الدَيْن الأدبي الذي استدانتْه أوروبا كاستيراد الأفكار والأغراض والأشكال والفنون الأدبية وقبل كل شيء الأساطير، أي الأوهام. والإغرابيّة قابلةٌ لأن تقوم بوظائف شتّى كالهروب من السراب، خشية النجاة، والملجأ الأمين، وجنّة الفجور - بالنسبة إلى الذين أضجرتْهم الحضارةُ الغربية؛ والحنين للعودة إلى مسقط الرأس- وقد نَخَرَ أدب البلاد المنخفضة بمشاعر من هذا النوع بعد استقلال أندونيسيا. وليس ضرورياً كما نعلم، أن يُبحر المرءُ ليحلم بالرحلات، فالرحلاتُ «الروبنسونية»[1] صُنِع معظمُها ضمن غرفةٍ؛ يهرب الكاتبُ على الورق، دون أن يلزمه اللجوء إلى كوخ، مثل «غوغان»، وتلك بدائيّةٌ فاعلةٌ وصفتْها هذه العبارةُ الجميلة: «الرحيل الفطري». ويتجلّى الوهمُ لدى البعض في

---

(١) أي على نمط روبنسون كروزيه. المترجم

قسمات نموذج إنساني: المتوحّش الطيّب. وبخطوة أخرى، سوف يُخيّل إلينا أننا نلمح العصر الذهبي. فأفقُ الأوروبي لم يكفّ عن الامتداد، وهو سيذهب إلى الشرق وإلى أمريكا للبحث عما اعتقد معاصرو «إليزابيث» أنهم سيجدونه في إيطاليا – وما يعتقد مؤلّفو الأعمال العلمية الخيالية المستقبلية أنهم سيجدونه في عوالم ما بين الكواكب – جنة المجون، اليوتوبيا التي تعطّل المحرّمات التي تقيّده في مكانه. ويتصل بذلك، على نحوٍ ما، غرائبُ الزخارف الطريفة والثقيلة والاستشراق المنحط المغمور بالدعارة.

«أودّ أن أرى «مالابار»[1] الهائجة ورقصاتها حيث يقتلُ الناسُ أنفسهم الخمور تُميت كالسموم، والسموم حلوةٌ كالخمور؛ والبحر، البحر الأزرق المملوء بالمرجان واللآلئ، يدوّي بضوضاء العريدات المقدّسة».

فلوبير. تشرين الثاني

تلك سمةٌ مميّزة، فمؤلّف «اللا أخلاقي» (أندريه جيد) يستردّ عافيته في «بيسكره»، وهذه الإغرابيّة تفْعل، في الحقيقة، فعلَ الملطِّف. وليس ها هنا سوى وجهٍ من الوجوه المتعدّدة التي يتّخذها بحثُنا العنيدُ عن السعادة؛ وهنا تتراءى الأساطيرُ عَبْر بهارجها الغريبة: الأسطورة التوارتية – المسيحية عن جنة عدن، والأسطورة الوثنية عن العصر الذهبي.

السعادة في مكانٍ آخر

إن الحاجة إلى الهروب الذي يبعثه الاشمئزازُ من العالم المتحضّر يمكن أن يقود إلى ما وراء الأحلام والتذكّرات أو الرغبة في تبنّي عادات وأخلاق المناطق المدارية التي هي أقل قسوةً. فبعضُ الكتّاب أصغوا إلى غناء

(١) مالابار في الهند. المترجم.

حوريات البحار، واستسلموا لإغراءٍ لا يُقاوَم، إغراءِ الصحراء والمحيط والرحاب العذراء، وكلها بدائل عن العزلة التامة، يَتيه فيها الإنسانُ ويُفلت من ذاته، ويتنازل عن معنى فرديّته المؤلم. وقد قدَّم القرنان الأخيران نماذج شهيرة لهذه الإغرابيّة الوجوديّة التي يعيشُها صاحبها مثل رامبو بلا شك؛ ثم «ت.أ. لورنس» الذي تحرّر من ذاته الانجليزية لكنه ظل عاجزاً، مثل «رينيه» لشاتوبريان، عن أن يغيّر نفسه تغييراً تامّاً؛ وأيضاً ذلك البطل الهولندي «سلويرهوف» الذي يريد أن يصهر نفسه بين جماهير الإمبراطورية الصينية: «أن يكون من الذين يُعَدّون بالملايين ولم يعوا أنفسهم بتاتاً – فأيّةُ سعادة».

هل السعادةُ دائماً في مكانٍ آخر؟ الأمرُ وجهةُ نظر. ومهما يكن الأمر، فمَنْ شاء أن يدرس قضية أوروبا القديمة، و«الأنوار» على الخصوص، تُقدم له الإغرابيّةُ وسائلَ البحث والاستقصاء الفعّالة جدّاً. فهي، لدى مونتسكيو وفولتير، تقوم بوظيفة وسيلة الملاحظة، والأداة النقدية. وباختصار، نقول إن هذه الصيغة الفلسفية تقوم على حَمْل منظور جديد: قصة متخيّلةٍ لمُلاحظٍ يُبصر بجلاءٍ لأنه غريب، منظورٍ كاشفٍ بمقدار ما يَضَعُ الروتين موضعَ المساءلة، وما ينبّه الضحايا على ضلالهم. وقد أعطت الثورةُ الأمريكيةُ في عام ١٧٧٤ أفكار «لوك» و «مونتسيكو» شكلاً ملموساً فجعلت الموارِبةَ عن طريق «فارس» متخيّلة باطلة لا حاجة إليها. بيد أنه من البديهي أن «الأنوار» لم تحتكر هذه الطريقة. فمنذ بداية القرن السادس عشر، جَمَع «توماس مور» بين وصف الجمهورية المُثلى، مُقتدياً بأفلاطون، وبين ردود أفعال مسافرٍ مُتَخَيّلٍ إزاء المجتمع الانجليزي في عصره. وفي سياقٍ مقارب، سوف نذكر أيضاً الافتتان الذي تركه فيما بعد فلاسفةُ الهند والصين أو المكسيك، أو تركته الأديانُ «البدائية» في «كسرلنغ»، ودوبلن، و د. هـ.

لونس. إن أهم إغرابيّة من وجهة النظر الأدبية هي بلا منازعٍ الإغرابيّةُ الأولى، مولِّدة الأساطير، والصور الساحرة، والأبطال. وبين هؤلاء نذكر دون ترتيب، التاهيتية الزوجة أو العشيقة، والمغنّية أو الراقصة اليابانية، والمرأة اليابانية الجميلة والتافهة، (السيدة كريزانتيم أوبوترفلي)، والعم توم، وعمّ أمريكا، و«وينيتو» وطرزان، والراعي الأرجنتيني، وراعي البقر الأمريكي (وهو أكثر حياةً من ذي قَبل بفضل الدعاية وأفلام الغرب الأمريكي)، وكذلك المرشد الأفريقي الأسود الذي أعاد تجسيدَه بعضُ الفلاسفة الإبسكونيين، والوثنيون الصينيون في القرن الثامن عشر والآخرون الأشرار... ولا تعْوز المشاهدُ أيضاً، وهي تستقطب انتباه أوروبا، سواء أكانت الصحراء أو الغابة أو حقول الورد في شيراز أو البحار الدافئة وجزرها، أو مزارع القطن والتبغ. أما الأساطير فهناك أسطورتان تستحقّان الفحص، الأولى بفضل أهميتها التاريخية، والثانية بسبب الجاذبية التي تمارسها حتى اليوم: المتوحّش الطيّب، والحلم الأمريكي - ومَنْ يَقلْ أسطورة لا يتوقّع أن يتوافق المتخيَّلُ والواقع؛ إن النظرات الفكرية هذه، سواء أكانت إيجابية أم سلبية، ليست على العموم سوى أوهامٍ متخيّلة خدّاعة، وخرافات مرتكزةٍ على سوء الفهم. ولا سيّما أن الذين يقصّونها ليس لهم دائماً معرفةٌ شخصيةٌ مباشرة بالبلاد البعيدة. فروسو لم يسافر خارج أوروبا، و«ديدرو» لم يَرَ تاهيتي، مثلما أن «جول فيرن» لم يطُفْ حول الأرض، ومن بابٍ أولى لم يضع قدميه على سطح القمر.

أسطورة المتوحش الطّيب

إن أسطورة المتوحش الطيب نابعةٌ من الصدمة التي رافقت الاتصالات النوعية بين الشعوب التي تُدعى «متحضّرة» وبين غيرها من الشعوب،

والعصور القديمة اليونانية والرومانية تعلم ذلك؛ وعلى سبيل المقارنة، إن السَلتي والجرماني وإن غدًا «بربريَّيْن» إلا أن لهما قيمة القدوة؛ فهما يجسّدان الشجاعةَ والأمانة الخ. وتتّضح الصورةُ في الاكتشافات الكبرى، بدءاً من القرن الخامس عشر عندما تعي المسيحيةُ والفكرُ الأوروبي، وهما إطارا المرجعية اللذان كانا يُعدّان حتى ذلك الزمن مُطلقين وشاملين، طابَعهما النسبي والعَرَضي. وإذا كانت المركزية الأوروبية ما تزال تؤكّد ذاتها بالهجمات التبشيرية الدامية، فقد بدت أنها تَستَعد منذئذٍ للدفاع.

كيف لا يُسَلِّم بعد كولومبوس أن هناك ناساً لا يفكرون ولا يشعرون مثلنا؟ ومَنْ هم - مَنْ يَدْري - الأقل تعاسةً؟ وتَبْرز حينئذٍ المشكلةُ الكبرى. هل حضارتُنا حسنةٌ؟ أيمكن أن تكون مشؤومة؟ فمن جهةٍ، لا يتوصّل «المتوحّشُ إلى تحقيق مواهبه الطبيعية إلا عند الاحتكاك بها. لكن زمن الأصول - طفولة الإنسانية - يبدو، في كثيرٍ من الحالات، مرتبطاً ببراءةٍ وهناءةٍ لم يكفّا عن الانحطاط بعده؛ ومن هنا الحنينُ إلى هذه الحالة الأوّلية، والشعورُ المؤلمُ بانحطاط المجتمعات الحديثة.

إن محاورات «إيراسم» تُؤْذن بهذه الأفكار التي عرضها «مونتيني» بكثيرٍ من التفاصيل في فصلين من «مقالاته» في «أكلة لحوم البشر»، و «عربة الخيل».

«هم متوحّشون كما ندعو الثمار التي تُنتجها الطبيعةُ من ذاتها ويتقدّمها العادي، ثماراً وحشيةً. والحقيقةُ أننا يجب أن ندعو وحشية الثمار التي أفسدناها بصنعتنا وحوّلناها عن النظام العام».

«في أكلة لحوم البشر»

منذ هذه اللحظة، وبفضل حكاية الرحلات وُضِعت أسسُ الأسطورة. ومع أن «عطيل» لشكسبير، و «أورونوكو، أميرٌ أفريقي» لـــ «إفرابيهن»، نابعان منها، إلا أن تعظيم «البدائي» لم يبلُغ ذروته إلا مع «أنكل وياريكو» (الذي نشره أديسون في the spectator)، وعلى نحو غريب، مع روسو وديدرو اللذين جعلا من البدائي مَعْقِلاً في وجه الفكر الكلاسيكي، لُباب العقل. وانتهت صورةُ المتوحش الطيب، حين توسّعت، بأن شَمَلتْ الأحياء البسطاء الذين هم على هامش المناطق العقلية والمدنيّة والصناعية، وانضمّتْ هذه الصورةُ، بفضل «فيكو» و«هردر» والرومانسية، إلى صورة الطفل، والشعب الطيب، وفلاح القصائد الريفية الغزلية في (القرن التاسع عشر).

وهي ستظلّ حيّةً أحياناً، بالرغم من التحوّلات العميقة، حتى في الدراسات العلمية لعلماء السلالات المعاصرين. ولْنلاحظْ أن هذه الصورة لم تَنْجُ من الهجاء ولم تَخْلُ من جعلها مقترنةً بالبلاهة، بل وبالخبث.

وعلى أرض المتوحش الطيب، يبدو أن الحلم الأمريكي نَبَتَ، وإن كان هذا الحلمُ قد تم التخلّص منه بسرعة. وترتكز الأسطورتان على تعارضٍ قابل للمقارنة: اضمحلال أوروبا القديمة، وانطلاقة العالم الجديد. لكن العالم الجديد يرى هذه المرة الحضارةَ تُحرز انتصاراً على الطبيعة، انتصاراً مشكوكاً فيه. وتَبثُّ ذكرى المهاجرين الأوائل على هذه القناعات أريجاً حقيقيّاً من الكتاب المقدس، بل وطُهريّاً. وهكذا يرتبط انحطاطُ الوطن الأم، بفكرة الخطيئة الأصلية، بسقوط آدم الذي أراد الله أن يمنحه «فرصةً أخرى»، الفرصة التي يَفْتدي بها نفسه بعد إخفاق التجربة الأوروبية. وفي القرن الثامن عشر، ترافق

وصولُ أمريكا، لدى «ديغو» و«بريفو»، بالخلاص. وكان المرجوُّ أن يُصبح البيضُ فيها «ناساً جدداً» متخفّفين من ثِقَل الماضي ومن الإكراه ومن العقاب الاجتماعي، سعداءَ، أحراراً، متساوين وأغنياء. إذ، منذ البداية، التصقتْ بفكرة التطهّر الأخلاقي عقليةُ الرائد الذي يَستصلح الطبيعة العذراء ويستثمرها، وهو بذلك يروّضها ويستغلّها ويحتكرها بتسخير السكان الأصليّين، فيقع في الأخطاء التي أراد التخلّص منها. والكتاب المقدّس يقول؛ إن سقوط الإنسان لا رجعة عنه، والبراءةُ لا تُستعاد.

إن الحلم الأمريكي الذي يأتلف فيه ما هو سلبي وما هو إيجابي، المادية والروحانية، مصابٌ بعيب. إن نجاحاته ذاتها تدمّره. وحب الطبيعة ينتهي بالاغتصاب. فالأرضُ التي وَهَبها اللهُ جميعَ الناس، الأرض الحرة والجميلة، التي لم يَسقط عليها ظلُّ أوروبا اللعين عَرفَتْ «الحدود»، حدّ المناطق المستعمرة، أو على الأصح، المخرّبة، يَتراجع من أحد طرفي القارة إلى الطرف الآخر. وعلى الإجمال، أساء البيضُ استعمالَ الفرصة التي وُهِبوها؛ فقد جزّؤوا الأرض، وأنشؤوا الرقّ، ولجؤوا إلى الإبادة الجماعية. بيد أنه بقيَ، في مقابل ذلك، التَوْقُ إلى حياةٍ أفضل والاحتجاج على عبادة المال والآلة التي حلّت محلّه، وهي بالذات التي فتنتْ الكثيرَ من المحرومين في أوروبا. وفي معارضة ذلك، تبدو القارةُ القديمةُ لهذا الأمريكي أو ذاك - وهو وهمٌ آخر - وكأنها المستودعُ العقلي، أو المقرّ الممتاز للفنّ والفكر.

وإذا تركنا ميدانَ اللاواقعي، وذكرنا من أجل إتمام هذه اللمحة الموجزة عن الإغرابية استعاراتٍ أكثر تماسكاً، كتلك الصور والأشكال التي فتّشت فيها

الآداب عن اغتراب الرائع والمثير منذ «الشرقيات» و «البرناس»: المقطوعة الشعرية اليابانية والدراما الغنائية اليابانية، وغزل حافظ[1]، ورباعيات الخيّام.

ومن جهة أخرى، يُطْرح تفرع اللغات الأوروبية مشكلات كثيرة. لقد انقطعت منذ زمنٍ بعيد عن أصولها، وتابعت تطوّرها المستقل، فانحرفتْ عن المعايير التي كانت سائدةً في المناطق التي جاءت منها كاللهجة الشعبية في «كيبيك»، والهولندية الإفريقية في أفريقيا الجنوبية. وبتأثير اللغات المحلية أو المستوردة وُلدتْ لهجاتٌ نمت في المستعمرات، فضلاً عن اللغات المساعدة مثل «الصبير» ومثل «البيدنجن» وهي مزيج من الانجليزية والصينية والماليزية. وقد فرضتْ بعضُ هذه التحوّلات نفسها في الأدب بفضل الوعي العرقي والوطني الذي وضع حدّاً للنظام الاستعماري؛ وتلك حالُ اللهجة الهولندية الإفريقية في آخر القرن الماضي التي تعايشت زمناً طويلاً هولندية الأعمال الرسمية.

ونحن نرى بذلك ظهور مسألة ازدواجية اللغة أو تعدّد اللغات ففي الكثير من الدول الإفريقية، مثل نيجيريا، لا يمارسُ الأدبُ في عدة لغات فحسب، لكننا لا نَعْدم المؤلفين الذين ينتقلون من لغةٍ إلى أخرى (وهي ظاهرة معروفةٌ جيداً في أوروبا). فقد كتب أندريه برنك باللغة الانجليزية وبالهولندية الإفريقية، وهو مثل طاغور، مترجمُ نفسه. وهناك عددٌ من التونسيين ينشرون بالفرنسية والعربية على السواء. وهذه التناوباتُ شائعةٌ، وهي تكذيبٌ صريحٌ للرومانسية البالية التي تزعم أننا لا يمكن أن نمتلك حقّاً سوى اللغة الأم، لغة

---

(١) الشرقيات لهوغو و«البرناس المعاصر» لـ «ليكونت دي ليل» وشعراء آخرين، وحافظ هو حافظ الشيرازي الشاعر الغنائي الفارسي المعروف. المترجم.

الطفولة والأجداد. ويُعَدّ «كونراد» مثلاً شهيراً إذ أحلّ الانجليزية محلّ البولونية. وحرص المهاجرون الأتراك على التأثير في جمهور البلد الذي تبنّاهم فاستخدموا الألمانية والفرنسية. ومع أن هذا الأدب يدخل ثقافياً في عالمٍ خارج أوروبا، إلا أنه يندرج من وجهة النظر اللغوية في العالم الأوروبي. فالحقُّ أن حركة معظم الشعوب وتشتّتها يُضاعف اليوم ممّا هو هجين ودعيٌّ دخيلٌ، ويدمّر وهمَ النقاء العرقي أو القومي.

جالِبو الإغرابية

أما جالبو الإغرابية فهم يجيئون من آفاقٍ شتّى: منهم الأوروبيون المقيمون، ومنهم الذين لجؤوا إلى مَعين خيالهم وقراءاتهم مثل جول فيرن وأمثاله؛ ومنهم المنفيّون لزمنٍ محدد أو للنفي المؤبّد، والمنحدرون من المستوطنين القدماء (في الولايات المتحدة وأفريقيا الجنوبية وكندا الخ...) الذين أخذوا يشعرون بخصوصيتهم أكثر فأكثر وإن انتسبوا إلى الثقافة الأوروبية. فضلاً عن جمهورٍ من الآسيويين والأفريقيين والهنود الذين خضعوا لسحر اللغات الأوروبية، أكانت مولّدةً أم لا... وغنيٌّ عن القول أنّ اندماجاً مبالغاً فيه إلى أقصى حد يمكنه أن يُبْطل إسهام الإغرابية. وكما أن «لوليتا» «نابوكوف» لا تُذكِّر بالوسط الروسي لمبدعها الذي غدا أميركيّاً، فكذلك ربّ قصيدة لـــ «كليمان ماغلوار سانت أود» لا تمدّ جذورها، لأول نظرة، في مشاهد هاييتي. ومن جهة أخرى، فإن الكثيرين من المستوطنين القدامى، وإن أغْنوا الإرث الأدبي للغات الأوروبية، إلا أنهم استخدموا، على نحوٍ مُفارق، هذه اللغات لمحاربة الوصاية السياسية لأوروبا وليشدّدوا على استقلالهم، وما دُمْنا في هذا المنظور اللغوي لِنُضفْ أن من الملائم غربلةَ

الترجمات الحافلة بالأخطاء والتحريف والصور المشوّهة، أي حافلة بالابتكار. إن ترجماتنا عن العربية تتّجه إلى نقلٍ حرفي لقوالب تجمّدت عَبْر الزمن، منذ ألف ليلة وليلة «لغالان». وربّ مترجمٍ مُدّعٍ، وهو كاتب معروف، يوقّع دون حياءٍ اقتباسات[1] حرفية قدّمها له مُعوزٌ، في حين أنه يجهل هو نفسه مبادئ اللغة الأجنبية (ممّا لا يمنعه، عند الاقتضاء أن يلتقي النصّ الأصلي عَرَضاً أو بلمسةٍ عبقرية).

(١) المقصود بالاقتباس هنا وفي سائر الكتاب النقلُ بتصرّفٍ، حذفاً وإضافةً وتعديلاً. المترجم.

الإرث الآتي من خارج أوروبا:

الحصيلـة

من الناحية الجغرافية، تُعدّ آسيا وإفريقيا المتوسطيّة، مهد ثقافتنا في كثيرٍ من النواحي، السبّاقتين. فمن مصر القديمة إلى الصين وإلى اليابان «هانز بيتجه» ومن مالرو وإيزراباوند مروراً بالهند وحكايات كبلنج الخرافية، دون أن ننسى «فلوار والزهرة البيضاء»، ولا شعراء إسبانيا العرب الذين لعلهم ألهموا شعراء الجنوب الجوّالين، وإنما يتجلّى التأثيرُ الآسيوي بخاصة عن طريق الغنائية في المسرح وفي الحكاية. أما إفريقيا الواقعة جنوب الصحراء فلم تستطع أوروبا أن تكوّن عنها سوى فكرة سطحية جدّاً قبل أن تتأصل فيها في القرن التاسع عشر، مع أن الرقّ قد أثار اهتمام الفلاسفة. وفيما بعد، ساعد «الفنُّ الزنجيّ» بقوةٍ الطلائعَ الأدبية والفنية على التحرر من «المحاكاة» وعلى تكوين رؤيةٍ جديدة للواقع. وفي وقتٍ أقرب، عرفتْ الروايةُ الإفريقية عندنا انتشاراً مرموقاً، وتلك أيضاً حالة «الواقعية العجيبة» في أمريكا اللاتينية أو في شعر «نيرودا» و «باز». ويستحق الاستقبالُ الذي حظيتْ به الولاياتُ المتحدة فصلاً كاملاً، لأن الأثر الكبير الذي كان لها يمتدّ على قرنٍ ونصف: من «بو» و «ميلفيل» إلى «بلدوين» و «روث» وأخيراً فإن

الأرخبيل الماليزي، والأوقيانوسي حاضرٌ في عمل «ديدرو» و«كونراد» والكثير من الناطقين بالانجليزية.

إن العرض القائم على التسلسل التاريخي يكشف عن ترتيب لا يكاد يكون أوضحَ من غيره. وكلُّ شيءٍ منوطٌ طبعاً بقِدَم الاتصالات والمتحاورين المتواجهين. وإذا كان لا طائل من إقامة تسلسلٍ زمني مشترك، فعلى الأقل نستطيع أن نميّز، في هذه المسيرات التي مرّ عليها قرنٌ أحياناً، ثلاثَ مراحل لا تتوافق بالضرورة في الزمن. والواقع أنها تابعةٌ لحركةٍ مزدوجة - انتشار ثم تراجع - لأوروبا في مناطق ما وراء البحر، وهو تطورٌ لم يتمّ في وقتٍ واحد وبطريقةٍ واحدة. وانحسار الاستعمار الذي بدأ في ١٧٧٤ (في الولايات المتحدة) لم ينته في الساعة الراهنة، ولا سيما من وجهة النظر الاقتصادية.

يمكن وصف المرحلة الأولى بأنها مرحلة استعمارية. وبداياتها لم تكن مؤاتيةً للنشاط الأدبي. فقبل الكتابة، لا بدّ من العيش، من الالتصاق بالأرض، من الصمود. فإذا ما استقرّ بعضُ الشتات الذين يتعاطَوْن الآداب اقتدوا بالأصول المتبّعة في بلد المنشأ والتي أكفوها. إن إنتاج أمريكا الشمالية، على العموم قبل الثورة، بقي أدباً إقليميّاً مماثلاً تقريباً للنماذج البريطانية، ونشهد تعلّقاً مشابهاً بالنموذج الهولندي في أندونيسيا وفي إفريقيا الجنوبية. فالمستوطن يفكرّ بحسب معايير مستوردة. ويتركّز نظرهُ على طبقته الخاصة أكثر منه

على عالم السكان المحليين. وإن لم يمنع ذلك البعضَ من التنديد بمساوئ النظام الاستعماري (ماكس هافلار لمولتاتولي). وتتلاقى هذه المرحلة، من الناحية التاريخية، مع قيام الإمبراطوريات. وهي تبلغ ذروتها - في إفريقيا وحدها - في مؤتمر برلين عام ١٨٨٥ الذي شهد انتصار الإمبريالية الأوروبية؛ ثم إن هذه الحقبة هي حقبةُ البعثات العسكرية إلى الصين وتونكان وكوبـــا.

تأتي بعد ذلك مرحلةٌ انتقالية، حدودُها غير دقيقة، وفي أثنائها هوجم الإيمانُ بالتفوّق الأوروبي على جبهتين، من الداخل ومن الخارج على السواء. فالنسبيّة والشكوك التي حوفظ عليها، وتنامتْ منذ «مونتيني» قادت في نهاية الأمر إلى تمجيد الآخر والمكان الآخر بكونهما أشدّ تفوقاً من عالمٍ قديمٍ مُستَنْزف. بينما وَعَتْ النُخبُ المستَعْمَرةُ، في موازاة ذلك، كرامتَها ونادت بحقوقها حتى في لغة المحتل. وإلى المرحلة الثالثة على الخصوص، وهي مرحلة ما بعد الاستعمار، يعود التأثير المرتدّ الذي أشرنا إليه. وحينئذ استطاعت الأفكارُ الكبرى من مثل الحلم الأمريكي والزنوجة أو الواقعية العجيبة أن تنشر غناها كاملاً. وسواء أصدرَ هذا الأدبُ الشديد الغزارة من أحفاد المهاجرين البيض، أو من أحفاد رعاياهم القدامى. فإنه أضاف إلى مجمع اللغات الأوروبية تنوعاً وحياة ومنحه أبعاداً كوكبيّة تَشْهد على ذلك، منذ زمنٍ بعيد، الروايةُ الأمريكية الشمالية، ويَشْهد على ذلك. بصورةٍ أقرب إلينا، سنغور، ونيبول،

وبرنك، ونادين غورديمر، وباتريك ويت، وكاربنتييه، وغارسيا ماركيز، ممّن لا يمكن لأيّ قارئٍ مثقفٍ أن يتجاهلهم. ولم تُقابَل أوروبا بالجحود وكفران النعمة. على العكس تماماً. ذلك أن مراكب بحارتها وجنودها قد عادت بعد أن تخفّفتْ من مدافعها، وهي تجذّف مدفوعةً بنفحات الفكر.

الإرث اليوناني - اللاتيني

الأدب اليوناني نتاجُ «عالم» موحَّدٍ ثقافيًاً، لكنه مشكَّلٌ من دولٍ ذات سيادة تتمسك باستقلالها وتتكلّم الكثير من اللهجات التي يفهمها الجميع. وهذا الوضع يتطوّر نحو وحدةٍ أكبر (مع أن جميع السكان المعنيّين ليسوا يونانيّين)، وحدةٌ تُتيح شيئاً فشيئاً اعتماد لغة يونانية مشتركة على الصعيد الأدبي والصعيد الإداري، على حدّ سواء. وفي نهاية المطاف، تَفْرض روما الوحدة السياسية التي تساعد على نموّ التجانس الثقافي واللغوي في العالم الذي يتكلم اليونانية. واستخدمت البلدانُ الواقعة في الشمال الغربي من الامبراطورية الرومانية اللاتينية كلغةِ ثقافة وأنشؤوا أدباً لاتينياً مبنياً على نماذج يونانية. وقد ابتكر اليونانُ معظم الفنون الأدبية الحديثة. وحتى القرن التاسع عشر، سادتْ دراسةُ اللغتين اليونانية واللاتينية التربيةَ الأدبية العليا. وفي العالم الكلاسيكي، كانت اليونانية هي المهيمنة من حيث أنها اللغة المستعملة للدراسة والبحث؛ وكانت الغلبةُ للاتينية في ميدان الحقوق الرومانية وحدها.

اليونان فيما قبل الكلاسيكية

في القرن الثامن قبل الميلاد، أمّن إدخالُ الكتابة الألفبائية إلى اليونان انتشاراً للأدب أيسر وأجدر بالثقة. وحينئذٍ وُلِدَ أدبٌ غنائيٌ وملحمي واسع النطاق.

هوميروس، هسيودس

يبدو أن الملحمتين العظيمتيْن، الإلياذة والأوديسة، اللتين ترويان أحداثاً أسطوريةً عائدةً إلى البرهة الميسينية (حوالي القرن الثالث عشر والثاني عشر قبل الميلاد) قد وجدتا شكلهما الحالي نحو ٧٥٠ قبل الميلاد، وتريد التقاليد أن يكون هوميروس (٨٥٠ قبل الميلاد) هو مؤلفهما.. ومضمون القصائد قريبٌ جداً في الواقع من شروط الحياة في العصر الميسيني، لكن أسلوبها نتيجةٌ لا جدال فيها لتطوّرٍ طويلٍ يَرْجع إلى روايتها الشفهية التي تناقلها الشعراءُ البطوليون في بلاط الملوك الصغار أو النبلاء. وتُظهر كلماتُ اللغة المهجورةُ مثل كلمات الأوضاع والحالات الموصوفة أننا بإزاء نصوصٍ قديمة جدّاً، ويَمْنح تأثيرُ القيم الأرستقراطية وقيم الملوك المؤلّهين في الدول الميسينية الملحمة نُبلَها، ولغتَها الرفيعة، ومنظوراتها البطولية التي يكون فيها الشرفُ أجدرَ الصفات بالتقدير. والأبطال خاضعون للآلهة وللقدر؛ وفي الإلياذة، وهي ملحمةٌ حول الحرب، والشعورُ المأساوي شديدُ القوة.

وقد ضاعت ملاحمُ أخرى أُلِّفتْ في أثناء هذه المرحلة وسارت على التقاليد ذاتها؛ وهكذا غَدُّ هوميروس الشاعر الملحمي الذي يمتاز عمَّنْ سواه. وفيما بعد دُوِّنتْ نصوص، مقتدية بهوميروس كنموذج، دوّنها «أبولونيوس» من «رودس»، وفرجيل.

«الأعمال والأيام» لهزيود (القرن الثامن قبل الميلاد) قصيدةٌ تتناول السيرة الذاتية في جزءٍ منها، وهي تحتوي على معلومات عملية للفلاحين

الذين يعيشون مثله في المجتمع الريفي في «إسكرا» قرب جبل «هيلكون» وقد عرفت الرواية التعليمية فيما بعد تاريخاً طويلاً، لكن لوكريس وفرجيل استطاعا وحدهما أن يمنحاها صفات النبل.

الشعر الغنائي

إن قصائد «بندار» (٥١٨- ٤٣٨ قبل الميلاد) الغنائية والباقية «أناشيد النصر» هي وحدها التي تمجّد بأسلوب مُتقنٍ ولغةٍ رائعةٍ، الانتصاراتِ التي أحرزها حُماتُه في الألعاب اليونانية الجامعة. وكانت تُصاحَبُ بالموسيقى والرقص اللذين فُقِدا بالنسبة إلينا. ويكشف عرضُ الأساطير المعمّرة، واستخدام اللغة الكهنوتية والوعظية التي تُلائم الوظيفة الدينية للألعاب، عن المستوى الرفيع للاحتفالات الأرستقراطية. وكانت هذه القصائد الغنائية تُطلّبُ على العموم مِنْ جانب الأرستقراطيين الأغنياء أو من جانب «الطغاة» الذين اغتصبوا السلطة والذين كانوا يلتمسون قبولَ المجتمع الراقي لهم. وفي حين كان التحضّر والديموقراطيةُ يتعاظمان في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد، فقدت الغنائيةُ الجَوْقيّةُ تفوّقَها. ولم يكن لــ «بندار»، «نَسْر طيبة»، كما كان يُدعى، من خصمٍ ذي شأن في العصور القديمة.

يُمثّل الغنائية الشخصية (القصيدة المنفردة) «آلسيه (٦٢٠- ٥٧٠) قبل الميلاد، الذي نظم شعره حول حياته العسكرية وتجاربه السياسية الشديدة الاضطراب، و «سافو» (٦١٠- ٥٦٠) قبل الميلاد، في جزيرة «ليسبوس»، وقد توجّهتْ جميعُ قصائدها القليلة التي نَعْرفها إلى حلقاتٍ نسائية وكانت تجد الاستحسان من أجل ما فيها من تنميق.

ليس، أرشيلوك (٧١٢- ٦٦٤) قبل الميلاد، شاعراً غنائيّاً بالمعنى اليوناني للكلمة. كان مجدّداً وفردانيّاً، فاستخدم البيت الرثائي، ولعله ابتكر لهجائه البيتَ ذا الوَتد المجموع. ولقد تمرّد على القيم التقليدية وعاش حياة الجندي الموقّتة، وعبّر بطريقةٍ شديدة الصراحة عن آرائه في الحرب والخمر والنساء.

كان جميعُ هؤلاء الشعراء الغنائيون، على نحو ما، مَعيناً لإلهام «هوراس» في قصائده الغنائية، وقصائده التي يَعقُبُ فيها البيتُ القصيرُ بيتاً أطول منه؛ وقد أثّرت هذه القصائدُ بدورها في الأدب الحديث.

من هوميروس إلى جيمس جويس

«وهكذا، ففي المستقبل شقيق الماضي
ربما رأيت نفسي كما أنا حالياً»
(جيمس جويس أوليس)

كان تأثير هوميروس يتمّ، خلال زمنٍ طويل، عَبْر «فرجيل» لأن العالم البسيط الذي يصفه لا يلائم الأذواقَ المرهفة لأنصار الأدب في عصر النهضة أو في القرون التالية. وقد نجحت الترجمةُ التي أجاد عملها «بوب» في القرن الثامن عشر نجاحاً تستحقّه، لكنها جلبتْ له هذا النقدَ المشهور: «إنها قصيدة جميلة، لكننا لا نستطيع القول أنها لهوميروس» ومع الحركة الرومانسية، جدّدَ المَيْلُ إلى ما هو طبيعي وبدائي الاهتمامَ بأعمال هوميروس. لكن التشديد على كل ما هو بسيط وساذج، قاد إلى كتابة أعمالٍ قليلة الأهمية مثل «هرمان ودوروتي» لغوته. فهذه القصيدة، مثل غيرها من القصائد المكتوبة بالانجليزية في القرن التالي، تقتفي الرواية التي أثْبتها «فوس» (المترجم الألماني لهوميروس) في القرن الثامن عشر، والتي تقوم على تكييف البيت سداسي المقاطع الذي استخدمه هوميروس مع اللغات الحديثة. وفي القرن العشرين، استعمل «جويس» الأوديسة كتصميم يلقى فيه البطلُ «بلوم» الشبيهُ بأوليس جديدٍ «أوديسوس»، سلسلةً من التجارب الموازية لتجارب البطل الهوميروسي. وهكذا

فإن لقاء «أوديسوس» مع العملاق الرهيب «السيكلوب» وكبشه المروّض، لقاء يُعمي فيه أوليس الوحشَ بواسطة وتدٍ ملتهب، يوازيه لقاء «بلوم» مع قوميٍّ عنيف وكلبه، في حين يلوّح «بلوم» بسيجاره المشتعل. وكما أن السيكلوب يرمي بعنفٍ صخرةً على أوليس، تُرمى علبةٌ بسكويت على «بلوم». وتتجلّى أوديسةُ «كازانتزاكيس» كتتمّةٍ لأوديسة هوميروس، وفيها يُبحر أوديسوس في رحلةٍ أخيرة تقوده إلى الجنوب حيث يلتقي رفاقاً قُدامى، ويبني مدينةً جديدةً، ويمرّ بتجارب دينية جديدة، ويلقى الموتَ أخيراً في القطب الجنوبي.

إن المقاطع المبعثرة للشعراء الغنائيّين الآخرين في اليونان تجعل من «بندار» النموذج الحقيقي الوحيد للأجيال القادمة. ففي القرن السادس عشر يؤكّد «رونسار» في الكتب الأربعة الأولى لقصائده الغنائية «منذ طفولتي، كنت أول مَنْ تابع بندار». بيد أن غياب الرقص والموسيقى اللذين كانا يَصنَعان جمال أعمال «بندار»، واللطف المتكلّف، وانعدام السموّ، كل ذلك أضرَّ به. في القرن السابع عشر، اقتربت قصيدتان غنائيتان بالانجليزية من فن بندار: «قصيدة لصباح الميلاد»، لملتون، ووليمة الاسكندر لــ «درايدن».

أثينا الكلاسيكية

في النصف الثاني من القرن السادس قبل الميلاد، كان يسيطر على أثينا الطاغيةُ «بيزيسترات» الذي دشّن أعياداً رائعةً وجديدة. ومن بينها عيد «ديونيسوس» إله الخمر، الذي كانت عبادته تُعجب الشعبَ كثيراً. وقد رُوِيتْ الأحداثُ المأخوذة من أسطورة ديونيسوس في قصائد مدحٍ، وهي أنواعٌ من الأناشيد التي تَستخدم لغةً قريبة من الهذيان الشعري. وهي مصحوبةٌ بالرقصات وتؤدّيها جوقةٌ من خمسين شخصاً. وفي نحو ٥٢٠ قبل الميلاد

أُدخِل مُمثِّل يضعُ قناعاً ليجسِّد أشخاصَ الأسطورة. ومن هذا التجديد وُلدتْ المأساةُ في أثينا التي نقلتها إلى جميع أرجاء أوروبا. وفي العصور اليونانية القديمة، كان الموضوع مستمدّاً دائماً من الأساطير. أما الكوميديا (الملهاة) فهي شكلٌ آخرٌ للفن المسرحي يضع على المسرح حياةَ الناس اليوميّة في أوضاع غير معقولة وخيالية عجيبة.

عصر بيريكليس

أول اسم يظهر، في زمن السيادة الأثينية، هو اسم أسخيلوس (٥٢٥- ٤٥٦) قبل الميلاد. وهو أقدمُ جميع الشعراء المأساويين. ويُنْسَبُ إليه إدخال الممثّل الثاني في المأساة. وهو يسعى، قبل كل شيء إلى التعبير، بلغةٍ رصينة، ميّالة إلى اللفظ القديم المهجور، وواقعةٍ أحياناً على حدود التفخيم والإطناب، عن نظراته اللاهوتية والأخلاقية. وهو يضع على المسرح، قدرةَ الآلهة وعدالتها، أوّلية زوس، الخطيئة المتوارثة، وعقاب الذنب، وإمكان الفداء بالألم، وقد جُمعتْ مآسيه في ثُلاثيّات تمثّل مختلف مراحل الأسطورة. والثلاثية الوحيدة الكاملة والباقية هي «الأوريستية» (قصة أوريست)، وهي مؤلفة من آغاممنون، وحاملات القربان، والعطوفات. أما نسبة «بروميثيوس مقيّداً» إليه فهي موضع نُزاع.

ومعاصرهُ «هيرودوت» (٤٩٠- ٤٢٥) قبل الميلاد، الذي أصله من هاليكارناس، في آسيا الصغرى، عاش في آثينا وأصبح مواطناً من الجالية الأثينية في «توريوري»، جنوب إيطاليا. وهو يروي تاريخ الحروب بين اليونان والفرس، لكنه يحاول أن يعود في الزمن ليشرح أصول الإمبراطورية الفارسية؛ وهو يضيف إليها، فضلاً عن ذلك، استطراداتٍ جغرافية وسلاليّة. وحتى هذا الزمن كان الكتّاب الذين يتكلمون عن الحوارات الماضية يُسمّون:

«جامعي التقارير». وهيرودوت هو أول مَنْ وصف عمله «كتحقيق» أو «تاريخ»، مظهراً أن وظيفة المؤرّخ تتضمن حتماً نقداً لمصادره.

حرب البيلوبونيز

دَخَلَتْ أخيراً «أسبارطة»، وكانت قديماً القوة اليونانية العظمى، في حربٍ مع أثينا في عام ٤٣١ قبل الميلاد، وبلغ صراعُهما الطويلُ ذروته مع هزيمة أثينا وتخريب اليونان مادياً ومعنوياً.

كرّس «توسيديد» حياته (٤٦٠- ٤٠٠ قبل الميلاد)، لكتابة تاريخ حرب البيلوبونيز. لقد نُفي من أثينا في عام ٤٢٤ قبل الميلاد لأنه أخفقَ كقائد، فقضى وقته يطوف بين أعداء أثينا ويقوم بتحقيقات معمّقة. وقد داخله طموحٌ بأن تاريخه (الذي لم يتمكن من إتمامه) «إنجازٌ للعصور كافةً» ويمكن أن يستلهمه رجالُ الدولة في زمن الأزمة.

يُنسَبُ إلى سوفوكل (٤٩٦- ٤٠٦ ق.م) إدخالُ الممثّل الثالث في المأساة اليونانية. وبما أن الممثّلين يَضعون أقنعةً، وأن كلاً منهم يستطيع أن يمثّل عدة أدوار، فإن المأساة لم تستخدم أكثر من ثلاثة ممثّلين في الأدوار المحكيّة. ركّز سوفوكل على الشخصيات الإنسانية في الأساطير؛ أما الآلهة فهي في المستوى الخلفي كقوى خفيّة مستعصية عن الفهم، لكنها كليّة القدرة، وهي تحدّد مصائر البشر. ولعل أهم مسرحياته هي «أوديب ملكاً» وهي رائعة من روائع البناء على صعيد الحبكة، وهي تُظهر سلطانَ الآلهة الرهيب على قَدَر البطل، أوديب. وتصوّرُ «أنتيغون» النزاعَ بين القانون البشري والقانون الإلهي هذه المسرحيات التي تعالج بعمقٍ شديدٍ مشكلات أبدية ما تزال تُخاطب الإنسانَ المعاصر. وأسلوب سوفوكل مرهفٌ وبسيط، والقوةُ فيه مراقَبةٌ تماماً. وقد استُخدم التهكّمُ المأساوي بفنٍّ عظيم.

كان «أوروبيدوس» (٤٨٥- ٤٠٦ ق.م) آخر كتاب المأساة العظام. وقد ظهرَ في أثينا جماعةٌ من الأساتذة (السفسطائيين) الذين يعلّمون فنّ التغلّب على الخصم في النقاش خلال القرن الخامس. كان نجاحهم عظيماً وكانوا وراءَ خميرة الأفكار بفضل إسهام نظرياتٍ جديدةٍ آتية من مدارس الفلسفة في «أيونيا» (آسيا الوسطى) وفي إيطاليا الجنوبية. في مناخ الغليان الفكري ذاك إنما تخيّل سقراط (٤٦٩- ٣٩٩ ق.م) المحادثات التي وضعتْ قيمَ الأثينيّين التقليدية موضع البحث والمساءلة مجدّداً. ومسرحيات أوروبيدوس، وإن كانت تقع في العصر الأسطوري، إلا أنها متأثّرةٌ، على نحوٍ مغلوطٍ تاريخيّاً، بفنّ البلاغة والجدل في عصره وبعدم الإيمان المتعاظم. واهتمامه بالسيكولوجيا النسائية واضحٌ في «ميديا» على الخصوص. وقد جعلتْ كوارثُ الحرب جمهورَه شديدَ الحساسية لوصفه الآلام البشرية، ووفرّتْ له رأفتُه بالإنسان شهرتَه في القرون التالية.

دلّل الشاعر الكوميدي «أرستوفان» (٤٥٥- ٣٨٥ق.م) على حيويةٍ عظيمة في الميدان الكوميدي، كما دلّل أيضاً على لطافةٍ وفنٍّ امتزجا، على نحو غريبٍ، بعناصر الفحش التي نجدها على العموم في الكوميديا (الملهاة). وقد انتقد بشدةٍ وعداءٍ سياسة أثينا الداعية إلى الحرب. إن هذا الفكر المحافظ، وإن فتَنَه سقراط وأوروبيدوس، إلا أنه سخر منهما في مسرحيتيه: السُّحُب، والزنانير.

العصر الكلاسيكي المتأخّر

كتَبَ أفلاطون (٤٢٩- ٣٤٧ ق.م)، وهو تلميذٌ مخلص لسقراط، سلسلةً من الحوارات، فأخرجَ بصورةٍ أنيقةٍ ومُرهفة، وبأسلوبٍ طبيعي وسائغ نقاشات الفيلسوف مع معاصريه سواء أكانوا أصدقاء أم أعداء. كان سقراط الحقيقي

يسعى، على ما يبدو، إلى تدمير الاعتقادات الخاطئة. لكن افلاطون احتمى بسقراط تدريجياً تمهيداً لمذاهبه المشخّصة التي بلغت ذروتها في «الجمهورية». والجمهورية تُنشئ بأدنى التفاصيل دستوراً مثالياً يؤمّن العدالة في دولةٍ مثاليةٍ نظامُها قائمٌ على حكم القلّة، واستبداديٌ مؤسَّسٌ على الرقابة وعلى نظام طبقي شديد الصرامة. المواطنون فيها يملكون نساءهم وأموالهم على الشيوع، بحيث لا تَطْغى المصالحُ الخاصة على مصالح الدولة. ومن أواخر حواراته: القوانين، عُدِّلَتْ هذه المذاهب فأُخِذَتْ بالاهتمام، أكثر من ذي قبل، جوانبُ الضعف الإنساني. وتُلمَحُ في كتاباته خيبةٌ إزاء الديموقراطية التي تُولِغ فيها كثيراً، فقادت روما إلى الدمار في عام ٤٠٤ قبل الميلاد. وتَعْرِض مؤلّفاتٌ أخرى كثيرةٌ له مذاهب فلسفية مجرّدة (ولا سيما عالم الأفكار (المثل) الأفلاطوني. كان أفلاطون شخصيةً ساحرةً وفيلسوفاً عبقريّاً، وقد أوصى بأرضه للأكاديميّة، قرب أثينا، لكي يُبنى فيها معهدٌ للفلسفة. وهذا المعهد حلّه الإمبراطور «جوستينيان» في عام ٥٢٩ بعد الميلاد.

وكان كزينوفون (٤٢٨- ٣٥٤ق.م) مؤرخاً أثينياً ذا شأنٍ، لكنه كان أيضاً كاتباً تصدّى لموضوعات مختلفة وقضى معظمَ حياته مع الأسبارطيين وحلفائهم. وعملُه الرئيس هو «الحملة العسكرية»، وهو وصف حقيقي لزحف عشرة آلاف جندي يوناني مرتزق على «إرتاكزيركيز»، ملك فارس، يقودهم أخوه «سيروس» الشاب، ولفرارهم من منطقة بابل نحو البحر الأسود، ثم نحو بحر «إيجيه».

وهناك أثينيٌ آخر «إيزوقراط» (٤٣٦- ٣٣٨ ق.م) كان خطيباً يُثْنَى عليه كثيراً في زمانه. وطوال حياته، كان تأثير نثره المنمّق وخطبه الهجائية عظيماً. وقد دفع اليونانيين إلى قبول فيليب الثاني المقدوني قائداً في حربٍ

توسّعية ضد الفرس. وكان لأسلوبه المُسهب قليلاً تأثيرٌ مستمرٌ في النثر الأدبي اليوناني.

وكان ديموستين (٣٨٤- ٣٢٢ ق.م) خطيباً بلا منازعٍ، تُلهبه العواطف الوطنية حيال مجد أثينا الماضي، وقد حثّ الأثينيين، في سلسلة طويلة من الخطب العنيفة، على مقاومة فيليب في وقت مبكّر، في «الفيليبيات».

من سوفوكليس إلى سارتر

«لأنني إنسان، يا جوبيتير، وعلى كل إنسان أن يبتكر طريقه».

«سارتر. الذباب»

نظراً للانتشار متزايد الأهمية للمعرفة اليونانية، ولا سيما دراسة فن الشعر لأرسطو دراسة متعمّقة، فقد أخذت المأساةُ اليونانية تؤثّر تأثيراً عميقاً في القرن السابع عشر. وهكذا فإن راسين في مقدّماته يبرّر مسرحياته بالاستناد إلى الممارسة والنظرية اليونانيّتين. وتتّسم أعمالُه بالمراعاة الدقيقة لقاعدة الوحدات الثلاث التي وَضعَها منظرّون إيطاليون على الأسس اليونانية، وباستعمالٍ مبالغٍ فيه للبحور الاسكندرية وهي أكثر تكلّفاً ورتابة من نماذجها اليونانية، وبأسلوبٍ قريب من الصفاء الذي أشار به «ماليرب». ويُعنى راسين، من جهة أخرى، عناية كبيرة بالحبكة حيث التعقيداتُ وقصصُ الحب تَميل إلى لعبِ دورٍ أهم مما هو في المآسي اليونانية. في «فيدر»، يُعظِّم دورَ

البطلة (فكاتمة سرّها وليست هي نفسها، كما هي الحال في «هيبوليت» أوروبيدوس، هي التي تَشِي بالشاب إلى أبيها)، وأضاف إلى الحبكة الأصلية قصةَ حبٍّ بين هيبوليت و «أريسي»، مما يعقّد العمل المسرحي أيضاً. إن الاقتباسات الحاذقة والقوية التي استمدّها راسين من نماذج أثينا الوثنية والديموقراطية، كانت موجّهةً إلى البلاط الكاثوليكي الباذخ والارستقراطي، بلاط لويس الرابع عشر، وأثرتْ زمناً طويلاً في المسرح الفرنسي. لقد لقيَ التقريظ ثم التنديد، لكن لم يمكنْ تجاهلُه قط.

في انكلترا، في آخر القرن السابع عشر كتب ميلتون «شمشون الجبار» في شكل قصيدة درامية (لا مسرحية). وهي محاكاة قريبة جداً من النماذج اليونانية التي عرفها «ميلتون» معرفة تامة، لكن اهتمامه الرئيس هو التوازي بين شمشون السجين الأعمى لدى الفلسطينيين بعد أن خانته زوجته، وبين المؤلف الأعمى الحي في ظل حكومة مكروهةٍ، والذي كان، كما يعتقد، ضحيةً لخيانة زوجته. ولم يُساعد المزاجُ الذرائعي لدى الإنجليز محاكاة المأساة اليونانية، لكننا يمكن أن نشير إلى تأثير «بروميثيوس مقيّداً» لأسخيلوس في «الفردوس المفقود» لميلتون، حيث شخصية الشيطان العاصي تُذكّر ببروميثيوس وهو يتحدى «زوس». وقد استلهمه «شيلي» أيضاً في القرن التاسع عشر ليكتب تتمته في «بروميثيوس محرّراً» التي لا تنتهي بالمصالحة بين بروميثيوس و«زوس»، كما هي الحال في الثلاثية اليونانية، وإنما بانتصار بروميثيوس على «زوس» وبتحرّره، وذلك رمزٌ لتحرّر الإنسان الآلي بفضل الإلحاد الذي أشاد به «شيلي» وأصدقاؤه. وهناك مقاطع من مأساة حول بروميثيوس كتبها غوته. وفي القرن العشرين، عادت إلى

الحياة المأساة اليونانية القائمة على الأساطير بفضل نشر «بروميثيوس الذي أُسيء تقييده» أندريه جيد. وتَدلُّ على هذه العودة أعمال كوكتو، وجيرودو، وآنوي، وسارتر. ومسرحياتهم قريبةٌ جدّاً، على العموم، من الأساطير الأصلية. لكن طريقة معالجتها حديثة جدّاً والمشكلات التي يتصدّون لها هي مشكلات المجتمع المعاصر. وفي تشرين الثاني ١٩٩٠، مُثِّلتْ درما إيرلندية مُستوحاة من «فيلوكتيت» لسوفوكل عنوانها: «الشفاء في طروادة»، وهي ترمز إلى الحرب الأهلية في إيرلندة الشمالية.

لقيتْ فلسفةُ أفلاطون تعديلات كبيرة في العصور القديمة المتأخرة، ولا سيّما عبر الأفلاطونيين الحديثين الذين أثّرتْ أعمالُهم في تكوين أفكار القديس أوغسطين، أشهر آباء الكنيسة اللاتينية. وفي العصور الوسطى، اختفت دراسةُ أفلاطون من الغرب، وتبنّى المدرسيّون في القرنين الثاني عشر والثالث عشر فلسفة أرسطو. وقد دَعَم «بترارك» في «حول جهلي وجهل كثيرين غيري»، أفلاطون ضد أرسطو، لكن أعمال أفلاطون لم تصبح في المُتناول إلا بعد وصول «بليتون» من القسطنطينية إلى مجتمع فلورنسا (١٤٣٩) أنشأ «كوزم دي ميديسيس» الأكاديمية الأفلاطونية، وبدأ «مارسيل فيسان» بترجمة وبَسْط فلسفة أفلاطون التي جعل منها ما يُشبه الدين، وحاول «بيك دي ميراندول» في «الكائن والوحدة»، وفي أعمالٍ أخرى التوفيقَ والتركيبَ بين الحكمة الأفلاطونية وبين الحكمة اليهودية والمسيحية. وعرفتْ الأفلاطونيةُ الإيطالية نجاحاً كبيراً (بالرغم من تخوّف رجال الدين)، وأثّرت بعمق في أدب زمنها. وتلك حالة «أسولان» لبامبو، وهو عملٌ مُقدّم إلى «لوكريس بورجيا» ومكتوبٌ بشكل حوار شعبيٍّ جداً حول الحب الأفلاطوني،

وهو يدافع عن الزواج ويمجّد النساء، و «الغضب البطولي» لــ «جيوردانو برونو» (الذي كان يكره أرسطو)، وهو نصٌ يمتدّ فيه مذهبُ جذون الشعراء والعاشقين والمجانين إلى من يبْحث عن الحقيقة.

ازدهر فنُّ الخطابة اليوناني في قلب جمعياتٍ حرّة وديمقراطية كانت تتداول في شؤون الساعة. وكانت الشروط المشابهة تقريباً مجتمعةً في مجلس العموم أثناء الثورة الفرنسية والحروب النابوليونية. وتُفسِّر «الخطبةُ الافتتاحية» للورد «بروغهام غلاسكو»، في ١٨٢٥، كيف أن الأسلوب الموجز والمؤثّر للخطباء اليونانيين أقرب إلى أسلوب جيله من أسلوب «شيشرون» المسهب الذي يظهر فيه شيءٌ من الصنعة. ومن الشائق أن نرى أن «شارل. ج. فوكس» في «خطابه عن التسلّح»، يَدْحَض حجّةَ ديموستين: «يقول لنا (السيد غرانت) إن ديموستين عندما كان يحث اليونانيين على محاربه فيليب كان يلومهم على عدم اهتمامهم بالمدن القليلة التي استولى عليها، والتي لا يكادون يعرفون أسماءها قائلاً لهم، إن هذه المدن كانت المفتاح الذي يُتيح له ذات يوم أن يجتاح اليونان وينتصر عليها. كان ينبّههم حينئذ تنبيهاً شافياً على الخطر الذي يتهدّدهم». وكذلك فإن الاحتلال الروسي لــ «أوكساكوف» سيكون، كما كان يُقال، مشؤوماً بالنسبة إلى توازن أوروبا! في ١٩٨٣، أمكن لــ «تشامبرلن» أن يَستخدم الحجة التالية لتخلّيه عن تشيكوسلوفاكيا: «إنها بلد بعيد... وشعبها شعبٌ لا نعرف عنه شيئاً». وفي الأنظمة الأكثر استبداداً في أوروبا، لم يُشجّع فنُّ الخطابة، لكن الخطاب البرهاني بلغ ذراه مع «مراثي» بوسويه الذي اعترف بالدّيْن إزاء أفلاطون وإيزوكرات وديموستين، وإن ظلّ أميناً للمؤلّفين اللاتين.

العالم الهلنستي

مع فيليب المكدوني والإسكندر الأكبر (٣٥٦- ٣٢٣ ق.م) امتدّت السيطرةُ المكدونية من صحاري ليبيا إلى سواحل الهند. وقد اكتسبت لغتُهما وثقافتهما وضعاً رسمياً ونفوذاً لا حدّ له استمرّ بعد موت الإسكندر. وأصبحت على الخصوص الإسكندريةُ، عاصمةُ مملكة «البطليموسيين»، و «بيرغام» عاصمةُ مملكة «الآتاليين» في آسيا الوسطى، بدرجةٍ أدنى من الإسكندرية، وبفضل الدعم الملكي، مركزين ثقافيين نافسا أثينا. واتّخذت اللغةُ اليونانية شكلاً عُرِف باسم «كوانية» (اللغة المشتركة)، وهي لغةُ نتَجتْ عن تجمّع أفرادٍ جاؤوا من مناطق شتّى وكانوا بحاجةٍ إلى لغة مشتركة للدبلوماسية والأعمال والإدارة وهي صورة مبسّطةٌ للهجة أثينا (الأتيكية)، وقد فُقِدتْ منها أدقُّ التمييزات، وتأثّرت باللهجات الأخرى فازدادت مفرداتها زيادةً كبيرة.

الأدب الهلنستي

لم يؤسّس ويتعهّد ملوكُ مصر أغنى مكتبة في العالم فحسب، وإنما أسّسوا وتعهّدوا أيضاً متحفَ العلوم الطبيعية، وهو معهدُ الباحثين العلميين، ومركزٌ عظيم للدراسات في الرياضيات والفلك والميكانيك والجغرافية والطب والعلوم الأخرى. وقد تطوّرت أيضاً الدراسةُ العلمية للأدب (فقه اللغة) واللغة، وكان أحد أمناء المكتبة. «كاليماك» (٣٠٥- ٢٤٠ق.م) رائدَ ثورةٍ حقيقية في الشعر. كان يكتب لبلاط الإسكندرية ولنخبةٍ مثقفةٍ جدّاً، فانصرف إلى كتابة

أعمال أثنى قيمةً من الملاحم التقليدية، وألّح على الكمال اللغوي والأسلوب والوزن الشعري، وتجنّب كل ما هو مبتذل ومكرور، وأثْرى عملَه بمراجع البحث العلمي، وإن كانت في الغالب غامضة ومُتحذلقة. وامتدّ تأثيرهُ إلى الأدب اللاتيني والأدب اليوناني على السواء، وإن كان الكثير من الرومان رجعوا إلى نماذج أقدم. واستلهم منافسُه «أبولونيوس من رودس» (٢٩٥-٢١٥ق.م) الملحمة الهوميروسية بقوة في «الارغونوتيك» وهي قصة «البحث عن الجرّة الذهبية»، وبها تأثّر «فيرجيل» في «الإينييد». واقتصر «تيوكريت السراقوسي» على برنامج «كاليماك»، وكتب نصوصاً قصيرة شعرية مُنمنمةً حول الحياة اليومية (القصائد الغزلية الريفية). ومعظم هذه النصوص تصف بكثير من الرشاقة والدعابة الرّيفية نوعاً ما، الحياةَ اليومية وأناشيد الرعاةَ في مسقط رأسه صقلّية. وقد استلهم الشعرُ الرعوي هذه النصوصَ.

الكاتب المسرحي الكوميدي «ميناندر» (٣٤٣- ٢٩٢ ق.م) صوّر الحياة اليومية عَبْر «الكوميديا الجديدة» متحاشياً أية إشارة إلى السياسة، وهي موضوعٌ خطير في ظل السيطرة المكدونيّة. وهو يستخدم حَبكاتٍ قائمةٍ على «الاكتشاف»، وكانت عزيزةً على أوروبيدوس، وسرعان ما أصبحتْ أعمالُهُ كلاسيكيةً يقدّرها الناسُ من أجل وصفها الذكيّ والمرهف للشخصيات؛ وألْهمَ تنوّعُها القريبُ من الحياة اليومية السؤالَ الشهير: «أيهما قلّد الآخر» «ميناندر» أم «الحياة»؟ وتنتهي مسرحياتُه على العموم نهايةً سعيدة، والعشاقُ المتباعدون يتزوجون، وسيُدهَش القارئ الحديث بالجانب الذي يمكن التنبؤ به من الحبكة وفي هذه الحقبة، كان الحبُّ هو الموضوعَ السائد في الإبداع

الأدبي اليوناني. ولم يَعُدْ تَصرّيفُ الشؤون السياسية موضوعاً للجدل العام، فقد بدأ الأدبُ يهتمّ بالفرد.

وتأثير الأدب الهلنستي

من شعر الإسكندرية كله، ربما كان شعر «تيوكريت» هو الذي أثّرَ أعظم تأثير في العصر الحديث، ولاسيما بفضل «فرجيل» وقصائده الريفية. وقد قلّدَ «شينييه»، في أواخر القرن الثامن عشر، الشاعر اليوناني في قصائده الغزلية الريفية تقليداً كبيراً:

«تيو كريت»
في القصائد الغزلية الريفية

– الفتاة:

اختطفَ راعٍ آخر هيلين الفَطِنة

– دفنة:

الأصح أن هيلين آثرتْ بملء إرادتها أن تأسر الراعي بقبلةٍ

– الفتاة:

لا تغترّ، أيها «الساتير»[1] الشاب؛ فالقُبل، على مايُقال، أشياء لا معنى لها.

«شينييه»
في القصائد الغزليه الريفية

– دفنة:

لقد تنازلتْ هيلين وتبعت راعياً خاطفاً.

أنا راع مثل باريس، وأقبّل حبيبتي هيلين.

– نايبس:

لا تغترّ كثيراً بهذه الحظوة التافهة

(١) الساتير: كائن خرافي نصفه بشر ونصفه ماعز. المترجم.

– دفنة:	– دفنة:
لكن في القبلة التي لا معنى لها لذةٌ حلوةٌ (يقبّلها)	آه! هذه القبل التافهة لا تخلو من اللذة
– الفتاة:	– نابيس:
جفّفتُ فمي، ولفظتُ منه قبلتك.	ها إن فمي المجفّف يَفْقد أثرها.
– دفنة:	– دفنة:
جففتِ فمكِ؟ دعيني أقبّلكِ مرةً أخرى.	حسناً! ستأتي قُبَلٌ أخرى لتحلّ محلّها.
– الفتاة:	– نابيس:
لتكن قبلاتكَ لعجولكَ، لا لفتاةٍ عذراء.	توجّهْ إلى غيري بأمنياتك التي تلاحقني بحرارتها. امضِ، واحترم الفتاةَ العذراء.
– دفنة:	– دفنة:
لا تغترّي: إن شبابك يطير كالحلم	أيتها الراعية الطائشة، شبابكِ يغرّكِ؛ آه! لا تكوني بهذا الإباء: سيتلاشى شبابكِ مثل حلمٍ لا تحسّين به.

ثلاث قصائد إنكليزية جميلة تقلّد المراثي الرعوية: «ليسيدياس» لميلتون، و «أدونيس» لشيلي، و «تييرسيس» لـــ «م. أرنولد»، وجميعها قيلت في إحياء ذكرى شعراء أصدقاء. وفي بولونيا، في بداية القرن التاسع عشر، تُصوّر قصائد «برودزنسكي» الغزلية الريفية الحياة الريفيّة في «كراكوفيا».

كان لنصّ أرسطو (٣٨٤– ٣٢٢ ق.م) الموجز والمقطّع، وذو القيمةُ التعريفية المميّزة تأثيرٌ طاغٍ تقريباً في المأساة في عصر النهضة وفي العصر

«الباروكي» في إيطاليا وفرنسا وألمانيا. وكان تحليله لزاماً على النقّاد. وانتقل مذهبه إلى بعض الروائع الأدبية المتأخّرة مثل فنّ الشعر لهوراس، فنّ الشعر لبوالو، مقالة في النقد لـ «بوب». وقد قُدّتْ حكايات «إيزوب» (القرن السادس قبل الميلاد) الخرافية ونُظِمتْ شعراً باللغة اليونانية على يد «بابريوس» (القرن الثاني قبل الميلاد)، وباللغة اللاتينية على يد مؤلّف الحكايات الخرافية «فيدر» (في القرن الأول بعد الميلاد ثم بلغت أعلى شهرتها بفضل لافونتين، وكتبه الاثني عشر في الحكايات الخرافية).

رأى ثعلبٌ ذات يوم قِناعَ مأساةٍ، فقال: «أوه، يالها من هيئة عظيمة! لكن من دون دماغ». ليكنْ ذلك معلوماً لدى الذين أعطاهم الحظُّ تقديراً ومجداً، لكنه انتزع منهم العقلَ السليم».

«فيدر. الثعلب والأقنعةَ».

الورثة اللاتين

بعد هزيمة مكدونيا أمام روما في معركة «سينوسينال» (١٩٧ ق.م)، وفي حين كان الرومان يَفرضون سياستهم أكثر فأكثر، تزايد التوغّل الثقافي اليوناني في روما على نحوٍ مظفّر: «إن اليونان السجينة، كما يقول هوراس، قد سجنتْ سجّانَها». والفنّ الأدبي الوحيد الذي أمكن للاتين أن يَعترفوا بأنه فنهم هو الهجاء؛ أما الورود الأخرى فليست سوى تطعيم.

«العصر الحديدي»

اقتبس «بلوت» (ت، ماكسيوس بلوتوس) (٢٥٤- ١٨٤ ق.م) «الملاهي» الكوميديات الجديدة التي كتبها للأثيني «ميناندر» وكذلك كوميديات أخرى، للمسرح اللاتيني. ولما كانت هذه الكوميديات مكتوبةً لجمهورٍ بسيط

وخشنٍ قليلاً، فقد استخدم النصَّ بصورة حرّةٍ جدّاً. ومع أن الأمكنة وأسماء الشخصيات يونانية، إلا أن لوناً لاتينيّاً خالصاً وتلميحات في الحبكة وفي الشخصيات معاً أبرزت قيمة كوميداته بالنسبة إلى الجمهور اللاتيني. يمتاز بلوت، وهو مؤلّف كوميديات، في خلق الأوضاع الخيالية الغريبة واللغة الشاذة الغريبة. وقد صَوَّر فيها العبيدَ والطبقاتِ الدّنيا التي تحيك الدسائس بمكرٍ... برفقٍ وتفهّم. وبالرغم من طبيعة الشخصيات المُقَوْلَبة قليلاً ومنهم (الشباب الطائشون، الجنود النفّاجون، القوّادون الجشعون الخ) إلا أنهم يُقدَّمون دائماً بصورةٍ أليفةٍ وحيّة.

وخليفته في تأليف الكوميديا هو «تيرانس» (ب. تيرنسيوس آفر ١٩٠-١٥٩م)، وكانت تحميه مجموعةٌ من النبلاء الرومان بينهم «سكيبيون إميليان». والتنميق الذي يتراءى في كوميدياته الستّ يذكّر بأناقة المسرحيات اليونانية الأصلية. وقد لقيت استحسانَ الارستقراطيين دائماً، لما فيها من سحر، ولنقاء لغتها، ولما فيها من مهارة في بناء الحبكة. وغياب الشطط والإغراب، وهما عزيزان على «بلوت»، وانعدام الألوان اللاتينية على نحو نموذجي والقريحة الكوميدية (مما حَمَل على القول: إنه نصف ميناندر) تمنح مسرحياته وضعاً كلاسيكيّاً بين القرّاء الذين يحسنون التذوّق. وبالمقابل فقد هجرها جمهورُ روما الذين يُفضلّون الملاكمين والبهلوانيين.

يُؤْذن شاعران بنهاية هذه المرحلة الأولى. والأول هو «لوكريس» (ت. لوكريسيوس كاروس ٩٤- ٥٥.ق.م) الذي مات قبل أن يُنهي شرحه الواسع لفلسفة أبيقور، «في الطبيعة»، وهو مطبوعٌ بطابع الحماسة التبشيرية. لقد عَزم أبيقور على تحرير الإنسان من القلق باستخدامه نظرية الذرات لدى ديموقريط (٤٦٠- ٣٧٠ق.م) لإثبات الطبيعة المادية، ومن ثمّ الفانية، للنفس الإنسانية، ولإزالة الخوف من العقاب بعد الموت.

والثاني هو «كاتول» (٨٥٠ - ٥٤ ق.م) وهو شاب من أصل ريفي كانت له علاقات في أوساط المجتمع المساير لذوق العصر في روما، وإن كان قليل المنظورات المستقبلية. وهو يُعدُّ شاعراً غنائياً بالمعنى الحديث لكلمة غنائي، بمقدار ما تَحتَفي قصائده القصيرة بحبِّه ثم بكرهه للتي يدعوها «ليسبيا»، وكذلك بصداقاته وعداواته (أكانت أدبيةً شخصيةً أم سياسية). وقد خلق مزاجهُ الشديد الحساسية، وموهبته للكتابة الشعرية، وهي موهبةٌ غذّتها قراءات كثيرة للقصائد اليونانية، قصائده الهجائية، وقصائده الغنائية أو قصائد المناسبات، ومؤلّفاته القائمة على البحث والاستقصاء، والشبيهة بمؤلفات «كاليماك». كان «كاتول» ينتمي إلى جماعة من الشعراء الشباب الطليعيين. وكان موته المبكّر خسارةً كبيرة للأدب.

«العصر الذهبي»

تَحوي أعمالُ «شيشرون» (١٠٦- ٤٣ قبل الميلاد) على خطبٍ عامة وخاصة، وعلى أبحاثٍ فلسفية وبلاغيّة، وعلى مقالات، وكذلك على مراسلة واسعة حول الشؤون العامة والخاصة. ونحن نعرف حسناته وعيوبه أكثر من أي مؤلّف قديم! ومعظمُ كتاب النثر في العصور القديمة وجدوا فيه مثلاً أعلى لم يتجاوزه أحدٌ قط: الأسلوب المتوازن المدروس، والواضح والمعبّر، والمتناغم بإيقاعه، والغني والمؤثر، الذي لا نهاية لموارده. وقد انحطَّ أسلوب شيشرون بين أيدي مقلّديه الحرفيّين، وغدا أسلوباً لفظيّاً طناناً ومتكلّفاً. وشخصيته جذّابة بسبب حبّه للأدب والفلسفة، وكذلك بسبب تعلّقه بالقيم الليبيرالية والإنسانية. وهي أقل جاذبية إذا ما أخذنا بالحسبان الانتهازية والأعذار التي برهن عليها من حيث هو سياسي: فلقد لاحظ بكآبة: «نحن نعيش في حَمْأةِ رومولوس لا في جمهورية أفلاطون». وغروره وجهٌ آخر

من وجوه ضعفه، وقد أعمّاه حبُّه للمجد الماضي لمجلس الشيوخ الروماني. وفي أثناء مرحلة الأزمة التي سبّبتها الحروبُ الأهلية، يعتنق، مثل ديموستين، قضيةَ الخاسرين، وفي سلسلةٍ من التشهيرات الرهيبة بمارك أنطونيوس (دعاها الفيليبيّات إشارةً إلى فيليبيات ديموستين) يوقّع ضمناً على قرار موته الذي تلقّاه بشجاعة جديرة كرومانيٍّ. إن تولي «قيصر أوغست» (٣١- ق.م- ١٤ بعد الميلاد) وهو ابن بنت أخ يوليوس قيصر، بعد الإطاحة بدستور الجمهورية، يَسَّر الإبداع الأدبي. وقد أنهى انتصارُ «أوغست» قرناً من الاضطراب الوحشي والفظاعات منذ التحدّي الذي واجه به «تيبريوس غراشوس» مجلسَ الشيوخ في العالم ١٣٣ قبل الميلاد. وقد كابد «فرجيل» (٧٠- ١٩ ق.م) وهوراس (٦٥- ٨ ق.م) الحروبَ الأهلية، لكنْ كان لهما «حام» هو أحد الوزراء الأكثر تأثيراً لدى أوغست. وهكذا استفادا من الحظوة التي أنعم بها «أوغست» عليهما وكانا معجبين، عن اقتناعٍ، بالنظام الجديد، فأشادا بعودة السلم وبعظمة روما. وبعد أن نَظَم «فرجيل» قصائده الأولى، «القصائد الرعوية»، مقلّداً نصوص «تيوكريت» الرعوية، كتب، مُقتفياً آثار «هسيود»، كتاباً تعليميّاً حول أعمال الحقول هي «الجيورجيك»، وهي أوصافٌ شعرية مصقولة بدقة ومنظومة في شعرٍ حسن الإيقاع. والمقصود بها قبل كل شيء الإبداع الفني الشعري، لا تأليف كتاب في الزراعة. ورائعةُ فيرجيل الأدبية هي ملحمتُه «الإينييد» التي تربط روما بالعالم الأسطوري اليوناني. وهو يستخدم سابقيه من هوميروس إلى «لوكريس»، ليُغني عمله بالتصفيات الأدبية، والقصيدةُ برموزها وأمثلتها ونبوءاتها وتوقّعاتها، تتعلّق «بأوغست» ومآثره التي تُعدّ الهدف النهائي لـ «إينيه». وبالرغم من البطل الذي ليس مشوّقاً، فإن مدح روما فتَن الأجيال التي تلتْه، وقد احتلّ في الغرب اللاتيني حتى حقبةٍ حديثة مكانةً مساوية للمكانة التي احتلها هوميروس في الشرق اليوناني.

أما هوراس فقد كان، على العكس، رجلاً من زمنه ولم يكن صاحب رؤيا. وقصائده الغنائية التي تقلّد القصائد الغنائية اليونانية منظومةٌ بمهارةٍ فائقة. وقصائده الهجائية ورسائله الشعرية مستوحاةٌ من سابقه اللاتيني «لوكوليوس» (١٨٠- ١٠٢ ق.م). وهي تتصنّع الإهمال في الشكل والطلاقة المألوفة الشائعة، في حين أنها تَستحْضر بدعابةٍ خفيفةٍ وبحكمةٍ هادئة آراءَ المؤلّف في الحياة والمجتمع والأدب.

(«قليلون من الغرقى يعومون فوق الهوة السحيقة» فيرجيل- الإينييد)

التباينُ ذاته موجودٌ في شخصية ثلاثة شعراء وصلتْنا أعمالهم الشعرية الرثائية. «تيبول» (٦٠- ١٩ ق.م). وهو شاعر كئيب يَحبس عواطفه، ويتحدث عن قصتي حب انتهتا نهايةً سيئة.

و«بروبيرس» (٥٠- ١٦ ق.م) وشخصيته أكثر تعقيداً، وهي ذات مزاجٍ قاتمٍ عصابي محاصرٍ بالموت، ويكشف شعرُه عن تغيُّرات مزاجه العنيفة والمفاجئة. وعلاقاته بالفاتنة والمتقلّبة «سنتيا» تنتقل من النشوة إلى اليأس. وهو أحياناً يلاحظ نفسه بتجرّدٍ كتجرّد مَنْ صحا من أوهامه؛ في أحيانٍ أخرى يتحنّن على مصيره.

وأوفيد (٤٣ قبل الميلاد -١٨ بعد الميلاد) أصغر الثلاثة. وهو يُظهر في قصائده العاطفية حول حُبِّ الشباب، من حيثُ شكلُها ومضمونها، أناقةً هشّةً قليلاً، هي أناقة رجل المجتمع الراقي. وهو يعرف الطبيعةَ الإنسانية، وقد أتاحت له براعتُه اللغوية أن يُحلِّل بتجرّدٍ، الموضوعَ الشعبي أبداً، موضوع الحب، مضيفاً إلى نصوصه إشارات لاذعةً ماكرة، وفي بعض الأحيان ملاحظاتٍ قاسية جدّاً. ورائعته: «الاستحالات» وهي مجموعةُ قصصٍ أسطورية، تنتظم حول محورٍ معقّد، وتَمزج بين التنوعَ العظيم في النغمات

وبين هيمنة الوحدة والنموّ السَرْدي. وفي عصر النهضة أَلْهم بهاءُ أوصافه الشعراءَ بل والفنّانين أيضاً.

الكتابات النثرية الرئيسة في عصر «أوغست» هي خمسة وثلاثون كتاباً (من مئة واثنين وأربعين) وصلتْنا من تاريخ روما لـ «تيت ليف» (٥٩ ق.م- ١٧ بعد الميلاد). ويرسم هذا الكتابُ الضخمُ تاريخَ المدينة منذ تأسيسها حتى المرحلة التي يكتب فيها المؤلفُ تاريخه. لكن «تيت ليف» لا يمكن أن يُعدّ مؤرخاً نقدياً، بحسب المعايير القديمة. بيد أن تجميعه للأساطير والموضوعات التاريخية المتعرّجة أحياناً نموذجٌ للسرد الذي تَسُوغ قراءتُه دائماً وقد تَشْغف أحياناً؛ وهذا التجميع مصمّمٌ لكي يكون مدحاً لروما.

بلوت، تيرانس، كالديرون، موليير

إن أعمال «تيرانس» التي استمرتْ حيّة بعد العصور الوسطى كثيراً ما مُثِّلتْ في عصر النهضة. وأصبح «بلوت» أسهل منالاً في القرن الخامس عشر مع تطوّر التربية واكتشاف مسرحيات جديدة. وحوالي ١٥٠٠ نما فن الكوميديا الحي والمحدود في إيطاليا مع «أريوست» ومكيافيلي وأريتان وسيشي، وهو فنّ قائم على أشهر أعمال «بلوت». وفيما بعد، تطور المسرح الهزلي في لندن، وبدأ شكسبير يكتب كوميديات على طريقة «بلوت» لكن طريقته في معالجة الحبكة تجاوزت النموذج الكلاسيكي. وكوميديا الأخطار له تَستلهم «المينيشم» وكذلك «أمغيتريون» لـ «بلوت». وكان المسرحيان الإسبانيان «لوبي دي فيغا» و «كالديرون» أقل خضوعاً للتأثير الكلاسيكي.

وفي فرنسا أخّرتْ تقاليدُ الحكايات الشعبية المنظومة والدراما التقليدية وتقليدُ الكوميديات الإيطالية، تطوّرَ المسرح إلى أن كتب «كورنيي» «ميليت»، وتبعه موليير فكتب «أمفتريون» والبخيل، والمسرحيتان مقتبستان

من «بلوت» و«البخيل» لموليير تتفوّق على الأصل الذي أُخذت عنه وهو «أولولاريا» بتصوير الطبائع البشرية (ولا سيما تصوير البخيل «هارباغون») وبرصانتها الكامنة. وحَذا «كاتول» الشعراءَ على تقليد قصائده الفردّية (مثل قصائد «كريستوبال دي كاستيليجو»، أَعْطني، أيها الحبُّ، قبلاً بغير حساب) لكنه لم يكن مُلهِماً لأعمال كبيرة.

وليس من السهل تقليد قصيدة «لوكريس» الفلسفية، إذ أن الفلسفة تُكتَب نثراً، لكن مقاطع «أندريه شينييه» التي ترمي إلى نقل فلسفة «ديدرو» في الموسوعة بشكلٍ شعري، قد وصلتنا. ويتحدّث «تينيسون» عن أسطورةٍ في قصيدته: «لوكريتيوس»، تعبّر جيداً عن كثافة الشعر اللاتيني.

عندما يتصدّى كتّابُ العصور الوسطى باللغة المحلية، للموضوعات المجرّدة يُشدّون، لا محالة، إلى أسلوب شيشرون، إما مباشرةً، وإما عبر وسطاء مثل «سان جيروم» أو القديس أوغسطين، مالم يجدوا نماذجاً في بلادهم. وفي عصر النهضة، قاد النفوذُ المتعاظمُ للكلاسيكيين الوثنيّين إلى إجلال شيشرون إجلالاً يتجاوز الحدّ، كما يؤكّد ذلك هجاء «إيراسم»: «شيشرونيانوس». وسرعان ما اندمج أسلوبُ شيشرون المهيمن باللغات المحلية أثناء الحقبة الباروكية. ونحن نجد بين ممثّليه الكبار: «غويز دي بلزاك»، بوسويه، بوردالو، وفينيلون في فرنسا، وسويفت و«بورك» في انجلترا، وقد أتقن «جونسون» و «جيبون» هذا الأسلوب في آخر القرن الثامن عشر بطريقة أقرب إلى الرتابة وبشيءٍ من التفخيم. وفي القرن التالي، أفضى الميلُ إلى أسلوب أقل صنعةً إلى نثرٍ أبسط وأقرب إلى الطبيعة. بيد أن فنّ شيشرون وإن قلّ استعماله إلا أنّه لم يَغِبْ.

قلّد فيرجل وهوراس في الغرب في كل مكان وبصورةٍ دائمة. وبين تلاميذ فيرجيل لِنذْكرْ بعض الشعراء الذين كتبوا قصائد رعوية بأسلوبه مثل سبنسر «تَقْويم الراعي» المتأثر كثيراً بالإيطاليين، و«كليمان مارو»، ورونسار، وبيلو، (الخطيرة)، و «غارسيلازو دي لافيجا»، وحتى المقلّد الساخر «ج. غاي» (أسبوع الراعي). وألهمتْ ملحمةُ فيرجيل «الإينييد» ملاحمَ كثيرة في القرنين السادس عشر والسابع عشر، ولا سيما «اللوسياد» لـــ «كاموس» في البرتغال، و «رولان الغاضب» لآريسوت، و «القدس المخلّصة» لـــ «تاس» في إيطاليا. وكذلك «ملكة النار» لسبنسر، «الفردوس المفقود» لملتون في إنجلترا. ولقد احتفظ هؤلاء الشعراء على العموم بالفن الملحمي المعهود لكنهم كيّفوه مع الأوضاع غير الكلاسيكية. ونحن نجد في أعمالهم صدى لمقاطع لا تُحصى من فيرجيل. وقُلّدت بفنٍّ قصائدُ هوراس الغنائية في إسبانيا (غارسيلازودي لافيجا) وفي إيطاليا (برنادوتاسو). وتبعتهما فرنسا وإنجلترا. وفي القرن الثامن عشر تستحقّ محاولة «كلوبستوك» للتوفيق بين وزن هوراس الشعري وبين اللغة الألمانية، شيئاً من الانتباه. وقد ألهمت قصائدُ الهجاء والرسائلُ الشعرية «رينييه»، «بوالو» والنصوصَ التي قلّده بها بوب تقليداً حرّاً مليئاً بالحماسة والحيوية.

وتتردّد أصداءُ القصائد العاطفية في أشعار الحب، واستلهم المؤلّفون في زمن «واتو» «تيبول» كثيراً، لكن العمل الأدبي الأكثر تأثراً بأولئك المبدعين الثلاثة للقصائد العاطفية هو «القصائد العاطفية الرومانية» «لغوته»، الذي يستخدم الوزن الشعري القديم والموضوعات القديمة للتعبير عن تجاربه الغرامية. وقد نَهَل شعراء النهضة (ورسّاموها) بغزارةٍ من «أوفيد».

أما «اغتصاب لوكريس» لشكسبير فهو مُستوحىً من «تيت ليف»، كما فعل «كوريني» بمأساته هوراس. والتاريخُ الأسطوري في أساس تحليل ماكيافيلي: مقالة في العَشْرة الأُوَل لـ «تيت ليف» هذه الأساطير الحية المدروسة في المدرسة والمحسوبة تاريخيّةً حتى عصر قريب كوّنتْ رصيداً عامّاً للشعراء والخطباء والكتاب الأخلاقيين.

ملكية العالم اليوناني الروماني

في عصر أوغست، وبعد أن كان المؤلفون اللاتين قد نجحوا في اقتباس الأنواع الأدبية اليونانية الرئيسة، اتّجه الأدبُ اللاتيني إلى التحرّر من التأثير الهيليني. وكان حينئذٍ شديد النَقْد إزاء الوضع السياسي.

الأدب اللاتيني

«سينيك» الفيلسوف (٤ ق.م - ٦٥ بعد الميلاد) كاتب مُطنبٌ للفلسفة الأخلاقية، وهو يُحاول أن يرسّخ في الأذهان المذاهب الرواقيّة بأسلوب متصنّع، متنافر، جاف. ومآسيه التي قلّد بها المآسي اليونانية (والتي لعلها تُكتب لتُمثّل)، فيها مبالغةٌ بل إنها مثيرةٌ للسخرية سواء على صعيد العواطف أم على صعيد الأسلوب المتكلّف، الخطابي والبلاغي.

كتب شابٌ لامع، «لوكان» (٣٩- ٦٥ بعد الميلاد)، ابن أخ سينيك ملحمةً أخّاذة «الفارسال»، في موضوع تاريخي هو الحرب بين قيصر و«بومبيه» (٤٠- ٣٨ بعد الميلاد). والقصيدة التي لم تتمّ، ملأى بالأساليب البيانية، وهي في بعض مواضعها تثير الضحك والاستغراب، كما أنها تخلو

من المنطق، وطريقة النَظْم فيها قاسيةٌ ورنّانة. بيد أن مثالية الشاعر الممزوجة بقوته وعنفوانه وخياله الوثّاب تجعل من هذا العمل عملاً ضخماً.

مؤلفا القصائد الهجائية: جوفينال (٦٥- ١٣٠ بعد الميلاد) و«مارسيال» (٤٠- ١٠٤) بعد الميلاد، يصفان بصورٍ جدّ موحية الحياةَ اليوميةَ في روما. جوفينال يَسْوط رذائلَ زمنه عبر دعابته المكشّرة والمتهكمة. أما «مارسيال» فهو أقل التزاماً، وهو يصوّر الأخيارَ والأشرار مُظهِراً الكثير من التسامح حيال الأشرار.

والتاريخ يُمثّله تاسيت (٦٥- ١١٧ بعد الميلاد) الذي شهد بكراهيةٍ عاجزةٍ طغيانَ الإمبراطور دوميتيان (الذي امتدّ ملكُه من ٨١ إلى ٩٦ بعد الميلاد). وفي كتابيه الرئيسين: التاريخ والحوليّات يرسم الأحداثَ في عهد الأباطرة «الفلافيين» (٦٩- ٩٦) بعد الميلاد، ثم في عهد السلالة «الجوليو- كلودية» (١٤- ٦٩) بعد الميلاد. وهو يروي بصورة كئيبةٍ ومتشائمةٍ جرائمهم والقمع الذي عاناه، وعندما تعوزه الأحداثُ يلجأ إلى التلميحات التي تَقْصد إلى الأذى. وأسلوبه مَدينٌ كثيراً لـــ «سالوست» (٨٦- ٣٤ق.م)، لـــ «توسيديد».

كتاب «سويستون» (٧٠-١٦٠ بعد الميلاد) النثري: «حياة اثني عشر قيصراً»، وإن لم يكن عملاً نقديّاً إلا إنه يَخْلب اللبُّ لأن مؤلفه توصّل إلى الوثائق الإمبراطوريّة، ولم يمنعه تصوّرُه لمنزلة التاريخ من إيراد تفاصيل لا أهمية لها، لكنها تفاصيل طريفة.

في هذه الحقبة أخذ الأدبُ اللاتيني يميل إلى الأفول. فهجماتُ البربر، بدءاً من ١٧٠ بعد الميلاد، زعزعت ثقةَ الرومان وفكّكتْ النسيج الاجتماعي.

وبعد زمن من الفوضى، في القرن الثاني، بالرغم من المؤسّسات الجديدة التي أنشأها ديوكليتيان (الذي ملَكَ من ٢٨٥م إلى ٣٠٥م)، غيَّر نموُّ المسيحية ورسوخها كدينٍ للدولة من مراكز اهتمام الشعوب. وبين الوجوه البارزة حينئذٍ لا بدّ من ذكر اسم «أوزون دي بورديغالا» (٣١٠- ٣٩٥) بعد الميلاد، الذي تحدّث كثيراً عن الحياة اليومية في زمنه، واسم «كلوديان» (٣٧٠- ٤٠٤) بعد الميلاد، وهو يوناني من الإسكندرية، وقد كتب قصائد المدح وملحمةً أسطوريّة بلغة لاتينية بلاغيّة ماهرة وبحورٍ شعرية أنيقة.

الأدب اليوناني

ذَبُل الأدبُ اليوناني في أثناء القرنين الأخيرين اللذين سبقاً العصرَ المسيحي، مع أن الكثير من الكتب الهامة - لا الأدبيّة- كُتِبتْ. ففي القرن الأول الميلادي ظهر بلوتارك (٥٠ -١٢٠) بعد الميلاد. وهو ثريٌّ من «بيويتا»، قضى عدة سنوات في روما. ومن أكثر أعماله شهرةً «الحيوات المتوازية الخمسون»، وفيه يعالج حيوات ليونانيين ورومان (ستّ وأربعون حياةً بينها تُوازن بين حياة رومانيٍّ وحياة يونانيٍّ)، وكُتِبت من وجهة نظر أخلاقية وسِيرية أكثر منها تاريخية، وقد اطّلع بلوتارك على مكتباتٍ غنيّة، واستخدم الكثير من المصادر بكثيرٍ من الحذر. وهو يمتاز بتقديم التفاصيل التي تُثير الشخصية. أما «الأعمال الأخلاقية» فهي أقل شهرة على العموم، وهي أبحاثٌ حول علم الأخلاق والعصور القديمة، وكثير منها كُتِب بشكل حوارٍ، وهو شكلٌ عزيزٌ على اليونان.

و«لوسيان» (١٢٠- ١٨٥) بعد الميلاد، كاتبٌ هجائيٌ يكتب بلغة أثينية نقيّة (وذلك أمرٌ جديرٌ بالملاحظة على الخصوص لأنه سوريٌ). أنتج «لوسيان» عملاً قوياً وهاماً يندّد بالفلاسفة الخدّاعين، والمهرّجين المتديّنيين، والأنبياء الرديئيين. وهو في «حوار الموتى» يهاجم بَعَدميّةٍ متجهّمةٍ الجانبَ المتبجّح والتافه لدى الأحياء.

الإمبراطور «مارك أوريل» (١٢١- ١٨٠) بعد الميلاد، ترك مفكّراتٍ فلسفية، «الأفكار»، أكبُّ فيها على مبادئ الفلسفة الرواقيّة. والخواطرُ المختصرةُ والمتقطّعة التي تحتوي على عدة إشارات واستشهادات تقدّم لنا صورةً ممتعةً للإمبراطور، المخلص لمثلٍ أعلى نبيلٍ للواجب، والواعي للطابع الوقتي للحياة على الأرض ولتفاهة هذه الحياة، وإن ظل مصمّماً على التعلّق بنصائح المفكّرين العظام الأوائل.

ومن الواجب ذكرُ الرواية اليونانية التي تعود أصولُها، في جزء منها، إلى مؤثّراتٍ آتيةٍ من الشرق الأدنى. ولعل أهم هذه الروايات هي الرواية الرعوية «دفنة وكلوي» لـ «لونغوس» (القرن الثاني أو الثالث بعد الميلاد) وموقعها في جزيرة «ليسبوس». وأطولُ من هذه الرواية وأكثر غرابةً روايةُ «آخيل تاتيوس الإسكندري» (في القرن الثالث بعد الميلاد)، «غرام لوسيب وكليتوفون»، ورواية «هيليودور» السوري (٢٠٠- ٢٥٠ بعد الميلاد): «الأثيوبيك». وهذه الأعمال ذات النبرات الجنسية أحياناً تعالج بخاصة الحبَّ الذي تعترضه العقبات، والزواج.

يُسجِّل سقوط الإمبراطورية الغربية في عام ٤٧٦، وإغلاق مدارس الفلسفة في أثينا على يد جوستينيان في عام ٥٢٩، نهايةَ الأدب الكلاسيكي. وإلى هذه الحقبة يرجع تاريخُ «المنتخبات اليونانية»، وهي صرحٌ لافتٌ للنظر يدل على استمرار التقاليد الهيلينية. والمقطوعات الشعرية الهجائية هي، في الأصل، الأشعار التي تُكتب لكي تُنقَش على قبور الموتى، أو تؤلَّف للإهداء؛ وقد اعْتُمِد هذا النوع الأدبي في الأدب لأنه يُتيح لصاحبه أن يقول الكثير، أو يوحي بالكثير في بضع كلمات. والمختارات الأولى التي جمعت أعمالاً تمتدّ على أربعمائة عام جمَعَها «ميليا غردي غادارا» (القرن الثاني -٦٠ ق.م)، وهو يُشبِّه هذا الديوان: بإكليل من الورد وكلّ شاعر من الشعراء بوردة نوعية. وجَمَع كُتّابٌ متأخرون دواوين أخرى، وفي حوالي ٩٠٠م حاول «سيفالاس» أن يَجْمع خير القصائد من المجموعات الأولى في مختاراتٍ جديدة استخدمها جميعُ الباحثين لتحقيق المجموعات التي نَعْرفها اليوم من خلال مخطوطات العصور الوسطى. ونحن نجد فيها حوالي أربعة آلاف مقطوعة شعرية؛ وأحسنُها رونقاً قصائد تمزج بمهارةٍ بين المكاشفات المؤثّرة والحشمة اليونانية الخالصة.

على خُطا القدماء

كانت مآسي «سينيك» النماذج التي استخدمها كتابُ المسرح في عصر النهضة. ففي عصرٍ مَلَكَ فيه قادةٌ مستبدّون لا يكاد يَثْنيهم شيءٌ عن استبدادهم، وَجَد طغاةُ سينيك المرهبون أصداءً في الجمهور. فمسرحياته الوحشية تَعْكس واقع الحياة المعاصرة في البلاط، وللقوة المكثّفة في عبارته

الحادة تعجب مجتمعاً تكفي فيه ملاحظاتٌ بارعةٌ فِكهةٌ لتقرّر مصيرَ أحد رجال الحاشية.

استلهم مآسي سينيك «جيرالدي» في «أوربيكشي»، و«جوديل» في «كيلوباترة الأسيرة». وفيما بعد عَمَد شكسبير في «مآسيه» «تيتوس أندرونيكوس»، و«جون ويبستر»، في «الشيطان الأبيض» و«دوقة مالفي»، إلى خلق الجو المُرعب من جديد. وحجبَ مسرحُ راسين الذي استلهم المآسي اليونانية تأثيرَ «سينيك».

يُعتبر «تاسيت» مؤلّفاً صعباً محدود التأثير. وصنّفَ مرحلة الانحطاط، ولهذا السبب، كان إعجابُ الناس به اقلّ من إعجابهم بـــ «تيت ليف». بيد أن أعماله استُخدمتْ أحياناً، ولا سيّما من راسين في مأساته «بريتانيكوس». وقصائد جوفينال الهجائية كان لها إسهامها في أعمال مؤلفين مثل «سويفت»، «وبوب»، لكن لابدّ من ذكر تقليد بوالو للقصيدة الثالثة، وتقليد «جونسون» للقصيدة السادسة. ولجونسون تقليدٌ حسن في «باطل الشهوات الإنسانية».

أكّد تأثير «مارسيال» التقدّم الذي أحرزته في العصر الحديث المقطوعة الهجائية من النموذج اللاتيني الذي يَحْمل «السمُّ في الذّيل» « venenum in cauda» والكتاب الذي خضع لتأثيرها أكثر من غيره ربما كان «كزيني» لغوته وشيلر، وهو كتاب قُدِّم بشكل مقطوعات صغيرة من سطرين على نمط إهداءات «مارسيال». وتقدّم «الحيواتُ المتوازية» لبلوتارك، الذي أقبل الناسُ على قراءته، موجزاً حيّاً لمجتمعٍ ديموقراطي، موجزاً يَرْمي إلى التأثير في الحياة السياسية المقبلة. واستلهم شكسبير ترجمةً إنجليزية لترجمة «إميو»

الفرنسية لـــ «تيمون الأثيني»، كوريولان، يوليوس قيصر، وأنطوان وكليوباترة. وأثّرت «الحيواتُ المتوازية»، و «الأعمال الأخلاقية» تأثيراً كبيراً في روسو، في كتابيه «مقالة في العلوم والفنون»، و«العقد الاجتماعي»، كما أثّرا في منظّري الثورة الفرنسية. ومن المؤكّد أن «مارك أوريل» قد ألهم «باسكال» في نَشْر «الأفكار»، وكذلك في «الحِكَم السائرة» لـــ «لاروشفيكولد»، وكذلك في «خواطر وحكم سائرة» لـــ «فوفنارغ».

«لم أعقدْ صلةً بأي كتابٍ متين إلا مع «بلوتارك» و «سينيك»، وأنا أنهل منهما مثل فراشات النيل».

مونتَيني Montaigne

الإرث اليهودي المسيحي

«في البدء خلق الله السموات والأرض»

(التوارة، التكوين)

مفهوم الإرث اليهودي المسيحي الذي يُستَشهد به ويُستَعمَل تكراراً، مفهومٌ يَصعُبُ مع ذلك، الإحاطة به. فليس له أيٌّ تعريف، حتى ولا أي وصف دقيقٍ على نحو ما. وتتعاظم الصعوبةُ ولا سيّما إذا علمنا أن المفكرين طوال العصور الماضية قد بذلوا وسعهم لإثبات الفروق التاريخية واللاهوتية بين اليهودية والمسيحية. إن مسألة الإرث اليهودي المسيحي لا تتماهى مع مشكلة اليهود الذين تنصّروا (من القرن الأول حتى أيامنا)، ولا مع مشكلة المسيحيين الذين اعتنقوا اليهودية.

إن التصوّر الحديث لهذا الإرث بدأ يتشكّل لدى شخصانيّيّ العشرينات (فرانز روزنويغ، مارتان بوبر)، وبدأت شروطُ قبوله منذ مجمع الفاتيكان الثاني.

رصيد مشترك: الكتاب المقدّس

إن أسس الإرث اليهودي المسيحي تقع في نقطة جغرافية وثقافية مُحدّدة جدًا، في مكان صغير من الشرق الأدنى. (وبهذا المعنى يمكننا أن نصنّف

الإرث اليهودي المسيحي تحت عنوان الإرث الخارج عن أوروبا). الأرض المقدّسة وتاريخها وشيوخها وملوكها وأنبياؤها وكهنتها والمخلّص أصبحت وبقيت بواسطة الكتاب المقدّس المَعين المشترك لثقافتنا. والكتاب المقدّس بمجموع قصصه ومواده السردية يظل المحور المركزي لتفكيرنا.

وانطلاقاً من الموضوعات الأولية لهذا المعين المشترك، تتطور سلسلةٌ من التنويعات المختلفة له، حملتّها في البدء القبائل المهاجرة في صحراء العربية، وبلغت، عَبْر القرون، الإمبراطوريات التي تُغطّي كوكبنا كله، مؤسسةً بذلك مختلف أشكال المدارس والشِيَع في اليهودية والمسيحية، الرّبانية والقَبَلانية، والتقوية، من جهة، ومن جهة أخرى: الكاثوليكية والآريوسية، وأصحاب الطبيعة الواحدة، والمانويين، والديانات البروتستانتية والمورمونية —وتلك لائحة غير شاملة تسمح بالحكم على تنوع المذاهب والاعتقادات. الفكر المسيحي يتّجه طوال تاريخه إلى دمج المؤثرات والأفكار الآتية من الخارج ليُشكل بذلك تركيباتٍ جديدة. وهكذا فإن الإرث اليوناني الروماني قد انصهر أحياناً مع العقائد المسيحية.

مُثُلٌ عليا شموليّة

يُمكن أن نحاول رسم الخطوط الأوّلية لأهم سماتِ هذا الإرث مرجعين تنوّع التيّارات والنظرات إلى بعض الصيغ: وجود إلهٍ، إلهٍ وحيد، متعالٍ، خلقَ الإنسانَ على «صورته». ومن هنا ثنائية الله/ الإنسان، الإنسان يُشارك في التاريخ، وهذا التاريخ لاهوتي، وله هدفٌ محدّد: مجيء مملكة الله إلى الأرض. فالتاريخ والحياة الفردية لهما معنى إذن.

هدفُ التاريخ هذا هو مجيء «المسيّا»، المخلّص. والتاريخ ينتهي بمجيء المسيّا حاملاً في الوقت نفسه تحوّلاً جذريّاً. لأن تلك النهاية مصحوبةٌ بظواهر رؤيوية قياميّة.

من ذلك كله تنتج نظرةٌ شموليةٌ للتاريخ، تصوّر لتطورٍ عضويٍّ للتاريخ، وكذلك تصورٌ لتطور الإنسان والتاريخ في وحدة عضوية.

والإنسان الذي هو جزءٌ في هذه الوحدة العليا يشارك بأفعاله واقتناعاته وإيمانه بتكوينها. وهو في الوقت نفسه موضوع المشيئة الإلهية، وهو يحمل عبءَ النوع الإنساني، ويصارع الشعور بالخطيئة وبمسؤوليته.

ولله مُختاروه، شعبٌ أو جماعة (لدى اليهود)، أو الذين يؤمنون بابنه (لدى المسيحيين). وهناك عهدٌ وثيق إذن يربط اللهَ بمختاريه.

وعلى الإنسان أن يتّجه دائماً إلى مثلٍ أعلى، أن يتجاوز ذاته، أن يصنع نفسه على صورة الإنسان الجديد، ومَثَل الجماعة الأعلى هو خلق السلام الأبدي.

من هذه المُثُل العليا الشمولية ينبعُ عددٌ من المبادئ المتعلقة بالأخلاق، وتصرّف الأفراد وقواعد الجماعة. ولما كانت وحدةُ الأخلاق أحد المبادئ الأساسية، فإن الرؤية اليهودية – المسيحية تتّسم بشمولية أخلاقية ووجودية. وهذه الأخلاق الشمولية صيغَتْ في الوصايا العشر التي ترسم محيط الجماعة المؤلفة من أفراد يحترمون حقوق الآخرين وينصاعون لقواعد عامة. وأساس هذه الأخلاق هو الإيمان ومختلف أشكال وتنويعات ممارسة هذا الإيمان الذي تتعّهده الأسرارُ الدينية والصلاة. والإيمان هو شرط الخلاص الفردي.

ومبدأ أساسيٌ آخر هو احترام الجماعة العائلية والقومية، واحترام طائفة المؤمنين. والجماعة والطائفة يُنْظَر اليهما كمراجع عليا.

وتتضمّن الأخلاقُ أيضاً فكرة العدل الاجتماعي، ومن هنا واجب التعاون بين أفراد الطائفة. والكفاح ضد الظلم، أو بشكلٍ أكثر بدائية، مساعدة الفقراء والمرضى والمسنّين عنصرٌ هام في هذه الرؤية. ومن الناحية

النظرية: يظل الحقُّ المطلق في الحياة الأساس لكل فلسفة أخلاقية. ومن حيث المبدأ أيضاً، يُعدّ الاحترام المتبادل بين أعضاء الطائفة، وفي الوقت نفسه التسامح إزاء تصرفات الآخر وتفرّده عنصراً هامّاً في هذه الرؤية للعالم.

هذه المبادئ، هذه العناصر في التقاليد اليهودية المسيحية تتشكّل بحسب الاختلافات الجغرافية والتاريخية. ولذلك، فقد يسيطر أحياناً أحدُ العناصر ويُنحّي العناصر الأخرى: في الإرث اليهودي مثلاً: يعدّ السيدُ «لوي» المكوِّن المسياني رئيساً، خلافاً لـــ «ب. هـــ.ليفي» الذي يُقدِّم المكوِّن النبوي والقانون والتفرد.

من وجهة نظر الأدب الأوروبي، يجب النظرُ إذن على حدةٍ إلى كل من الشيع الدينية: الربانية والقبلانية والتقوية والشخصانية الجديدة، والكاثوليكية انطلاقاً من الانشقاق في الشرق، في القرن الحادي عشر، واليونانية والسلافية الأرثوذكسية والهوسية، ثم بروتستانتية لوثر، والوحدوية والكالفينية، وكذلك جميع الديانات المسيحية الأخرى، من الكنيسة الأرمنية إلى الكنائس القبطية. جميع هذه التيارات تَحمّل ألواناً أخرى إلى المعَين العام.

الكتاب المقدس مصدر الثقافة الأوروبية

حاملُ هذا الإرث هو مجموعة من النصوص الشديدة الاختلاف الكتاب المقدّس مجموع نصوص العهد القديم الذي يضيف إليه المسيحيون العهد الجديد. وهذه المجموعة تضم أشدَّ النصوص تبايناً : الحوليات، والأخبار التاريخية، والأناشيد الدينية والغرامية والحكايات والنوادر المنتشرة في الشرق كله، والرؤى المهلوسة، والصلوات التنبؤية، والاعترافات والرسائل والوثائق بل واللوائح والصيغ السحرية. وكما دلّتْ بعضُ البحوث، يَقَعُ أصلُ هذه النصوص بين عام ١٠٠٠ قبل الميلاد والقرن الثالث بعد الميلاد. وقد صيغ

معظمُ هذه النصوص، في فلسطين أو في البلدان المجاورة، وصيغ بعضُها الآخر في أماكن أبعد - آسيا الصغرى، اليونان، عربية الشمال، العراق - لكنها جميعاً من مناطق البحر الأبيض المتوسط.

والكتاب المقدّس، من حيث هو نص، يظل أساسَ ثقافة شعوب الغرب. وهي، عبر القرون، لم تدمج فقط في الطقوس الدينية، لكنها أصبحت جزءاً من الحياة اليومية. والنص ذاته المكتوب بالعبرية والآرامية لدى اليهود، وباللاتينية (vulgate) واليونانية (septaute) لدى المسيحيين، يظل أساس ثقافتهم. ومنذ القرن الخامس بعد الميلاد، نجد محاولات الترجمة إلى لغات «البربر» (ترجمة دلفيلا، الراهب «غوت»، من السنة ٣٨٠م تقريباً). وهي محاولات تمتد طوال العصور الوسطى. ويُشار إلى وجود حوالي ثلاث وثلاثين ترجمة جزئية للنص. تُضاف إلى ذلك التفسيرات وكتاباتٌ من أنواعٍ شتّى تَدين بولادتها للكتاب المقدس، والتباشير الأولى للأعمال التاريخية: «تاريخ أخبار العالم» تبدأ برواية التاريخ كما هو في الكتاب المقدّس، وهكذا فإن الكتاب المقدّس في أصل الآداب والتواريخ القومية.

بعد الإصلاح الديني، ظهرت ترجماتٌ مختلفة للنص الكامل، كما ظهرت الأعمال الأولى الفقهية اللغوية التي ترمي إلى إثبات النصّ الأصلي: طبعة العهد الجديد لإيراسم (١٥١٦و ١٥١٩)، الترجمة الألمانية «للوثر» (١٥٢٢- ١٥٣١)، الكتاب المقدّس في «زيوريخ» ١٥٢٩ ترجمها «زونغلي»، والترجمة الفرنسية لـِ «ج دي ريلي»، ١٤٨٧، أو ترجمة «روبير أوليفانتانوس» بروحٍ كالفينية، ١٥٣٥، والترجمة الانجليزية بإدارة جاك الأول (١٥٢٥- ١٥٢٦)، والترجمة التشيكية والبولونية والهنغارية.

والكتاب المقدّس حاليّاً هو النصُّ الأكثر انتشاراً في العالم؛ وهو مترجمٌ حرفيّاً إلى ستمئة لغة؛ وإلى ألف ومئة لغة إذا أدرجنا الترجمات الجزئية.

وحتى تاريخ «العلمنة»، يمكن أن يُعدّ كلُّ الأدب الأوروبي أدباً دينيّاً. كان يوجَد، بالطبع، منذ البدء أنواعٌ، وتيارات غير دينية، ومؤلفون غير دينيين، بل ومعادون للدين، تشهد بذلك بدايات الشعر الغرامي. لكن، حتى في هذه الأشكال المعادية للدين، يظل هذا الأدب مطبوعاً بالرؤية اليهودية المسيحية للعالم. واستقلال الأدب العلماني يبدأ منذ العصور الوسطى المتأخّرة في فرنسا، وفي القرن الثامن عشر في شرق أوروبا، وفي آخر القرن التاسع عشر، وأحياناً في بداية القرن العشرين في الآداب القومية المرتبطة بالأرثوذكسية اليونانية. والإرث اليهودي - المسيحي حاضرٌ أكان ذلك في المواعظ أو الأسرار أو الأناشيد، أو الأمثال أو الحكم، أو المؤلفات الفلسفية أو أغاني الشعوب، حاضرٌ دون وساطة، بكل تنويعاته وأشكاله، أولاً في اللاتينية، ثم في اللغات المحليّة. إن تاريخ كلّ أدب قومي يبدأ إذاً بامتلاكه، بنَسْخه موضوعاتٍ وأشكالاً مأخوذة من الكتاب المقدّس.

وعددُ الأعمال الأدبية التي تَستمدّ موضوعاتها وأفكارها الرئيسة وحكاياتها من الكتاب المقدس وتُشكّل ما يُدعى بأدب الكتاب المقدّس عددٌ ضخمٌ. ويدلّ مصطلحُ أدب الكتاب المقدّس بالمعنى الدقيق على الأعمال - الأدبية جدّاً - التي تقدّم حكايةً مأخوذة منه لهدفٍ ديني تعليمي، شعراً أو نثراً، أو أسطورة، أو أشعاراً، أو تراتيل مريميّة، ومسرحيات منها، مسرحيات الأسرار، والعجائب، والآلام، والمسرحية المدرسية الخ. ويبتعد جزءٌ من هذه الأعمال عن نصّ الكتاب المقدّس، مع محافظته على الروح الدينية، حين يستخدم شيئاً من الحرية الفنيّة: من مثل «الفردوس المفقود» لـ«ملتون» و«إيستر» و«آتالي» لراسين و«المسياد» لـ «كلوبستوك» وبمعنى أوسع، يميّز ذلك المصطلحُ الأعمالَ الأدبية التي تستلهم حكايات الكتاب المقدس، لكنه يجرّدها من معناها الديني لكي لا يمنحها سوى البعد الفنّي؛ وذلك مثل «بوعز

النائم» لهوغو، و «جوديث» لهيبل، و «سالومي» لأوسكار وايلد، و «بشارة مريم» لكلوديل. وثمة أعمالٌ أدبية أخرى تبتعد أكثر من ذلك عن التوراة: مجردُ موضوعٍ أو فكرةٍ رئيسّة أو صيغة أُعيد تأويلها أحياناً بطريقة رمزية، أو النقل الأدبي لأعمال الفن التشكيلي، ممّا يذكّر القارئ بالنص الأصلي (مثلاً «ريلكه: والمنتحبة»، أو تأثير التراتيل في قصائد «سان جون بيرس»).

وأخيراً، لا بدّ من ذكر إعادة التأويل التاريخي أو الساخر لموضوعات الكتاب المقدّس مثل (قصص أناتول فرانس). ومثل رباعية «توماس مان» حيث يُصبح الكتابُ المقدس أسطورةً معمّمةً لتبدو وكأنها جملة كل هذه المحاولات.

استمرار الشخصيات وموضوعات الكتاب المقدس

كلُّ شخصيةٍ رئيسيّة في نصوص العهد القديم، وكلّ فكرة رئيسيّة ولّدتا سلسلةً من الأعمال الأدبية بدءاً من آدم وحوّاء، ثم هابيل وقابيل (ولنذكّر بقصيدة «بيرون»)، وإبراهيم، ويوسف (غوته، وتوماس مان)، وموسى، والملك داود (الرواية الباروكية الكبيرة للألماني ليهمس، المسرحيات الثلاث دي مازور، مسرحية النساوي «بيرهوفمان»، الفتى داود، واوبرا «موراكس هونيغر» وروايات هيلر وهيم حديثاً)، و «إرميا» لزفايغ، وحتى سفر دانيال «وليمة بلتزار» لكالديرون، وأعمال الدنماركي سوليرج، وقصائد بيرون وهايني.

وتظهر الشخصيات الكبرى في العهد الجديد أيضاً في الأعمال الأدبية، يسوع المسيح منذ العصور الوسطى المتأخرة حتى متصوّفي القرن السابع عشر، من «سانت إمبراوز» إلى «سيليسيوس»، هو في صميم الكثير من الأعمال الأدبية. وهو يغدو الموضوع الأدبي في القرن التاسع عشر في

أعمال شتراوس وريتان، وفي تاريخ المسيح لــ «بابيني»، وفي قصائد التعبيريين (هولز)، وحتى في الروايات الشعبية لــ «غراف»، وتعميم الشخصية ونقلها، «البَعْث الثاني» يبدأ مع دوستويفسكي (المحقِّق في الأخوة كارامازوف)، لكن السوابق نجدها لدى بلزاك (يسوع المسيح في الفلاندر)، والموضوع تناوله أيضاً «هوبتمان» صعود «هانيلي»، والإسباني «بيريز غالدوس» «نازارين»، وليون بلوي (اليأس)، وألكسندر بلوك (الاثني عشر)، ونجد شخصية «مريم» وشخصيات الرسل، ولا سيما شخصية يهوذا المأساوية والمتناقضة في مئات الأعمال الأدبية. وقطع رأس يوحنا المعمدان بناءً على أمرهيرودوس- الذي استجاب لأمنية ابنة هيروديا «سالومي»، على ما تروي السيرةُ - يتكرر في صورٍ شتّى في الأدب الأوروبي بأسره: في القرن التاسع عشر، نجد «أوجين سو» في إحدى رواياته، و«هايني» «آتاترول»، ثم كارل «غوتزكوف». وبدأ «مالارميه» يكتب قصيدته المأساوية «هيروديا»؛ وتناول الموضوع فلوبير في هيروديا الجديدة، و «وايلدا» في مسرحيته «سالومي» وكتب الكاتب السلافي «بافل أوزيراغ ميرفا دوسلاف» روايةً كبيرة: هيرودوس وهيروديا، ويستمر هذا النوع من الأعمال حتى أوبرا شتراوس، وقصيدة «أبولينير». وأصبح موضوع تنصّر القديس بولس على طريق دمشق فاتحةً للدلالة على التغيّرات الطارئة في القرن التاسع عشر والقرن العشرين. (ستزندبرج بعد دمشق؛ «ورفل»: بولس بين اليهود؛ الهنغاري ميزولي شاول).

الأعياد الدينية الكبرى - الفصح، عيد العنصرة، عيد الميلاد،- بطقوسها وعاداتها وأجوائها قد خلقت بطبيعة الحال أدباً كبيراً، من الأناشيد، والتمثيل المسرحي، والأعمال التي موضوعها الأعياد. يجب ألا ننسى الرموز الكبرى - الخبز والخمر وحَمَل الربّ والصليب- التي كانت هي نفسها وراءَ

أعمالٍ أدبية. إن سلسلةً من الاستعارات التي تترجم هذه الرؤيا الدينية للعالم والإنسان والتاريخ، دخلت المفردات اليومية والأدبَ مثلاً (النموّ العضوي للمجتمع والتاريخ؛ الطريق الإنسانية - الإلهية، كإشارة إلى التطور، والدولة أو الكنيسة كبناء الخ).

ليست هذه الأعمال سوى أمثلة قليلة على الثروة الهائلة للأعمال الأدبية التي استلهمت الكتاب المقدس.

(«ورأى الله أن عمله حسن. لا يعني ذلك أن أعمال الله تُبرز سحرها لعينيه، لكن الحسن هو ما بلغ التملمّ، وما أسهم في تحقيق الغايةِ»).

«بازيل الذي من قيصريةَ»
عظةٌ حول خلق الكون

التأثير الأسلوبي للكتاب المقدّس

كان للكتاب المقدّس أيضاً تأثيرٌ لغوي وأسلوبي في الأدب الأوروبي، فالمَثلُ، والحكاية القصيرة التي تُعيِّن حالةَ نفسية، أو مذهباً، الخ... يَعْملان «كأشكالٍ بسيطة» للفكر الأوروبي. فالمجازُ والاستعارةُ وبخاصةٍ التشبيهات في الكتاب المقدّس وهي تستمدّ مادتها من زراعة بلاد الشرق الأوسط (الإشارات التي لا تحصى إلى زراعة الكرمة) يزخَر بها الأدبُ. ويمكننا القول أن هيمنة استعارة الكتاب المقدّس تستمر حتى السريالية.

وكذلك فإن الأشكال الموزونة، وتوازيات الفكر في نص الكتاب المقدّس، تصوغ وتحوّل النصوص الأدبية، وإيقاع المزامير واضحٌ في كتابة نيتشه، وعلى أثره في كتابة أندريه جيد؛ وتشكّل صيغُ الجمل في الكتاب المقدس أسلوبَ «راموز» أو مقطوعات المرحلة الأخيرة للشاعر الهنغاري «آدي». وكتبَ «يوري لوتمان» الكاتبُ الأستوني أن كل عصر يُعبّر عن نفسه عَبْر دليلين: الكتاب المقدّس، والأساطير القديمة والعصور القديمة اليونانية الرومانية.

رؤيةٌ واحدة للعالم

إن الإرث اليهودي والمسيحي يؤثر في الأدب بطريقة أخرى. فليست الحكاية والأسلوب في الكتاب المقدّس هما وحدهما اللذان يولّدان عدداً كبيراً من الأعمال الأدبية، وإنما أيضاً المشكلات العميقة والرؤية الفلسفية لهذا الإرث.

بعض السمات البارزة

إن تلك الرؤية اليهودية المسيحية للعالم وللتاريخ، تلك النزعة الشمولية تتجلّى في الأعمال الجامعة: «قصائد الإنسانية»، فبعد دانتي وملتون، يشهد على هذا الجهد «فاوست» لغوته، وفيما بعد أعمال لامارتين (جوسلين، سقوط الملاك)، وكتاب الحج لميكيويكز، الشاعر البولوني في المرحلة الرومانسية، و«فقرات ملحمةٍ» للشاعر التشيكي جاروسلاف «فرشليسكي»، ومأساة الإنسان للهنغاري «أمري ماداش»، وكحلقةٍ أخيرةٍ في هذه السلسلة الأرض الخراب لــ «ت.س.إيليوت». هذه النصوص التي تنطلق من تصوّر للتاريخ شموليٍّ جامع، مسلِّمٍ بالغائية، متصدٍّ لمشكلة الإيمان والعقل، تشدّد على نزاع الفرد والجماعة، وتتساءل عن دور الله الوحيد. وتشكّل مشكلةُ الفرد والتاريخ، ومشكلة الفداء والخلاص الفردي فكرةً رئيسة أوليّة في الأدب، وتَظْهر المشكلةُ في شكلٍ ديني أكثر من غيره (أسطورة بيرسبفال في أوبرا «فاغنر»)، وفي منظورٍ زمني كبحثٍ عن الخلاص الفردي، لدى النّحات والشاعر الألماني «بارلاخ»، وكفكرة رئيسة تحدّد العملَ الأدبي كله لدى «فوكنر» الذي يبحث دائماً عن خلاص الناس البسطاء. إن البنية الدينية العميقة والمتأثرة بالكتاب المقدس لأعمال فوكنر لا تتجلّى فقط في أعماله المُستوحاة مباشرةً من الكتاب المقدس (إبسالون! إبسالون! صلاةٌ لراحة راهبة). وإنما أيضاً في اللوحات الكبرى لمدن الجنوب. ورؤيته للعالم قريبةٌ من رؤية دستويفسكي، وهي على نحوٍ ما متأثّرة بها.

ومع دستويفسكي، نحن بإزاء كاتب أعمالُه مطبوعة على نحوٍ عميق بهذه الرؤية للعالم: إن مفهوم الخطيئة الأصلية، يُعاد تأويلُها، عبر خطيئة الجريمة، في سياقٍ معاصر. ومشكلة الجريمة والعقاب، لدى هذا المؤلف، لا تُبحث فقط في روايته الكبيرة الجريمة والعقاب، وإنما في مجموع أعماله

الأدبية. ومسألة الجريمة تلعب دوراً أساسيّاً لدى «كافكا» الذي يُرْهَقُ أبطالَهُ دائماً بجرائم مجهولة، غامضة. بقي أن نعلم إن كانت جذور هذا الشعور العميق بالجريمة لدى كافكا موجود في تصوّره اليهودي للوجود. على كل حال إن مشكلة الجريمة التي اغتنت منذئذ بتفسيرات «فرويد»، هي تقريباً في صميم أدب القرن العشرين بأسره (مثلاً لدى كامو، أو في شعر الشاعر الهنغاري «جوزيف»).

الخلاصُ يَحْمله «المسّيا» الذي يحرّر الناسَ من عبء جريمتهم. وبظهوره تبدأ مملكةُ العدل. «المسّيا» يضع حدّاً للآلام ويأتي بالمساواة التامة. هذه الفكرة المسيانيّة متجذّرة بعمق في الفكر الأوروبي. ويرى المسيحيون أن المسيّا نزل إلى الأرض في شخص يسوع المسيح. وصاغ «ميكويكز» صورةً بولونية لمجيء المسّيا. فهو يرى أيضاً، في عمله الكبير «الأجداد» أن الشعب البولوني يَغْدو المسيحَ المصلوب. وهذه المسيانية البولونية تستمر لدى كثيرٍ من مؤلفي القرن التاسع عشر والقرن العشرين. وفيما بعد، اتّخذتْ هذه المسيانيّة شكلاً علمانياً، بل معادياً للدين، لدى كثيرٍ من مفكّري القرن التاسع عشر، هذا الموقف المسياني هو أحد المميّزات الرئيسة للحركات الاشتراكية والفوضوية ولا سيّما الاشتراكية. والأعمال الأدبية التي وُلدت بتأثير هذه الحركات تَحْمل هذا الطابع (من الشعر الذي يُدعى ثوريّاً «لجان ريشيبان» حتى «ريشاد ديهميل أو ماياكوفسكس» الخ...).

والنبي أحدُ أكبر الظواهر المميّزة لهذا العالم.

ومع أن النبي ظهر في الحضارات التي سبقت الكتاب المقدّس، إلا إنه يغدو حاملاً للحوار بين الإلهي والإنساني. ويغدو الممثّل للعهد بين الله وشعبه وحارس الشريعة والمدافع عن الفقراء ضمن دائرة هذه الشريعة، والإنسان الذي يُهاجم كبراء الدولة، مخالفاً مصالحه ومخاطراً بحياته، إنه يغدو أَحَد

النماذج المثاليّة في الأدب ويتحول إلى شاعرٍ - نبيّ. (أصبح النبي موضوعاً زفايغ إرميا). ومن جهة أخرى، خُلِقَ أبطالٌ ذو موقف نبوي. وفي الأدب الفرنسي سلالةٌ نبوية من الملاحم المأساوية لـ «أغريبا دوبينييه» إلى «القصاص» لهوغو. لِنُشِرْ أن موقفاً لشاعرٍ مثل «جوفينال» يلتقي موقفَ النبي. في الحرب العالمية الأولى اتّخذ «آدي»، وفي آخر الحرب العالمية الثانية اتخذ «أندوتي» موقف النبي وهما يستخدمان العبارات النبوية لِيُظهرا نهاية الزمن. وبين ١٩٤٠و ١٩٤٥ أيضاً، غدا «كتاب جوناس» صالحاً لدى الشاعر الهنغاري «بابيتس» للكلام على مسؤولية رجل الدين في مواجهة الاضطهاد.

إن دور الفرد، واستقلال الشخص الإنساني في إطار المشيئة الإلهية، والنزاعات التي تنجم عن ذلك، جعلت من الممكن ولادةَ الاعترافات الشفهية والمكتوبة، وولادة السِير، فيما بعد. و«اعترافات» القديس أوغسطين أكبر مثالٍ وربما كانت أول مثال، وهذا العمل تاريخٌ مسيحي للخلاص، وهو دراما الفرد الذاتية، الفرد الشاهد على ولادة الشخصية الإنسانية. ونحن نَشْهد أيضاً اكتشافَ الذاكرة. وتُظهر الاعترافاتُ أيضاً الصراع مع الجريمة والغرائز، والندم، وأزمة الوجدان وقد وُلدتْ من عمل القديس أوغسطين سلالةٌ كبيرة: أعمال بترارك، وأعمال دانتي: «الحياة الجديدة»، وحتى «الكوميديا الإلهية». ولا تُعقَل ولادةُ الفرد الحديث دون هذا التصور الديني للعالم. والسيرةُ الذاتية للقديسة «تيريز دي أفيلا» (كتاب الحياة)، وفي القرن نفسه، سلسلةٌ من المذكّرات الحميمة البروتستانتية، تتابعُ هذه السلالة. واعترافات روسو، واعتراف «سافروجين» في «الممسوسون» لدستويفسكي، و«إذا لم تمتْ حبّةُ الحنطة» لأندريه جيد، كلها أمثلةٌ على قوةٍ هذا الاعتراف.

تراسلاتٌ غير مباشرة

لا يوجد سوى بعض الموضوعات والفنون الأدبية المستمدة مباشرة من هذا الإرث الديني. هناك، من غير شك، تراسلاتٌ غير مباشرة. ويمكننا التأكيد أن تصوّر الوحدة الكلية لدى بودلير في قصيدته «تراسلات» تَتْبع من هذه الرؤية الشاملة للعالم، ونحن نعثر لدى «كوليردج» و «ت.س. إيليوت» على آثار هذا التصور.

إن موضوعاً مثل «مهرّج الله» «بهلوان نوتردام لأناتول فرانس»، أو الموقف الأساسي لكل عمل «بول»، أو موضوع «المسيح أو باراباس» كمَثَلٍ على النزاع بين الفرد والجمهور (لدى الهنغاري كارنتي) تنتمي أيضاً إلى هذا الإرث.

تاريخ الأديان من حيث هو موضوع أدبي

معالجةُ تاريخ الأديان كعرضٍ أدبي يشكّل فصلاً مستقّلاً في التاريخ الأدبي الأوروبي. ويصبح تاريخ الدين هو نفسه، منذ البداية، غرضاً أدبياً؛ ويتحول فيما بعد إلى موضوع أدبي. لِنذكرْ فقط على سبيل المثال: «القدس المخلّصة» لــ «تاس». وهذا الموضوع يتردد في القرن التاسع عشر في الأدب والأوبرا والرسم، من «تجربة القديس أنتوان» لفلوبير إلى «كوفاديس»، اللوحة التاريخية الكبرى لــ «سيينكو، يكزا»، لِيُبْعَث من جديد، في أواخر القرن العشرين، مع «إيكو» (اسم الزهرة) و «مارغريت يورسنار» (العمل في السواد).

بعض التنوعات المختلفة بحسب الأديان

إن هذا الإرث الديني يتجلّى بطريقة مختلفة بحسب الأديان، وبحسب المدارس وبحسب المراحل.

في قلب الكاثوليكية، بالطبع، تطور الأدب الديني في وقتٍ أبكر من غيره. تَشْهد على ذلك أعمالُ آباء الكنيسة وكذلك أدبُ العصور الوسطى بمجموعه. وفي آخر العصور الوسطى، لخصّ الكتابُ الشهير لتوماس أكمبي «الاقتداء بيسوع المسيح»، هذا التطوّر، وظلّ طوال قرونٍ كتاب قراءة الكاثوليك. وبعد النهضة، أعاد مجمعُ الثلاثين تنظيمَ الكنيسة؛ وبفضل نشاط اليسوعيين أيضاً، وُلِدَ حينئذٍ أدبٌ كاثوليكي باروكي عظيم بلغ أوجه مع القديسة «تيريز دي أفيلا» و«بوسويه». وأثّرتْ ولادةُ الجانسينية تأثيراً قويّاً في راسين وباسكال. وفي آخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، تجلّت كاثوليكيةٌ جديدة في أعمال «شاتوبريان»، وفيما بعد في أعمال «ج دي ميستر» و«لامنيه». وفي الحقبة نفسها، أصبح تصوّرٌ جديدٌ للدين أحدَ أُسُس الرومانسية الألمانية، تصورُ الدينَ كدفاعٍ ضد حياة أحسّ بها الرومانسيون أنها مسرفة الحقارة.

ويقع التجدد الأدبي الذي يَستلهم الكاثوليكية في بداية القرن العشرين (بوردر، بيغي، بلوي، كلوديل) وفي منتصفه (جاك ماريتان أو موريناك). وفي هذه المرحلة ذاتها، ظهر اتجاه قوي، هو الاتجاه الكاثوليكي الجديد في الآداب البولونية والسلافيّة والهنغارية. وأنتجت البروتستانتيةُ، في جميع أشكالها (اللوثرية الزونغلية، الكالفينية، الطهرية) أدباً دينيّاً متميّزاً. ويشهد على ذلك «الفردوس المفقود» لملتون، وكذلك كلُّ الأدب التقوي الألماني في القرن الثامن عشر: وتَنْعكس في زمرة من الأعمال الأدبية مشكلةُ حرية

الاختيار والحتمية، وكذلك المشاركة الفردية للإنسان في خلاصه الخاص. ومصادرُ الوجودية الحديثة قريبةٌ من الصورة البروتستانتية لتلك الرؤية للعالم. وأعمالُ «كيركيجارد» وأعمال «هيدجر» الفلسفية مطبوعةٌ بهذه الرؤية. ومن جهة أخرى، تتّسم نصوصُ إبسن وسترندبرج بالشعور اللوثري بالجريمة، بطهريّةٍ جنسية محوّلة، وهذه الرؤية البروتستانتية للإنسان تمتّد إلى أيامنا، مثلاً في أعمال السينمائي «إنغمار برغمان».

تشكل الدائرةُ اليونانية الأرثوذكسيه عالماً على حدة. ففي بيزنطة، وفيما بعد، في العالم السلافي، تطوّر لاهوتُ هذه الكنيسة نحو شؤون العالم الآخر المعمّمة؛ وسرّ التأليه، والحضور الأثيري للمسيح، والميل نحو التطرف الإنجيلي، نحو شموليةٍ مطلقةٍ، والمزج بين النزوع إلى الفقر المُستوحى من الإنجيل والنزعة النبوية، وتناوب الحركات الانقسامية والسلطة الكلية لكنيسة الدولة الرسمية، تلك هي سمات هذا التطور. وإذا نحّينا جانباً المرحلة الدينية لهذه الآداب، فلا بدّ من الإحالةِ إلى سلالةٍ عظيمة من الأدب الروسي، من غوغول ودوستويفسكي إلى بولغاكوف وسولجنستين. وهذا الاستلهام نجده في شعر «آنا أكماتوفا»، وفي شعر باسترناك ورواياته، وفي الأدب الروماني، ولاسيما في شعر «بلاغا». وفي القرن العشرين بُنيتْ رواية بولغاكوف الكبيرة «السيد ومارغريت» على دراسة المسيح وأصبح اللاهوت الأرثوذكسي وأبطاله حَمَلة دلالة الكتاب المقدّس.

أما اليهودية فلْنشرْ إلى التيارات الصوفية، ولا سيما «القبلانيّة» التي أخصبتْ منذ القرن السادس عشر وحتى القرن العشرين الأعمال الأدبية، بدءاً من «أغريبا دى نيتيسهيم» و«بوهم» حتى أقاصيص «إدغار آلان بو» وروايات «مارغريت يورسنار». وكان التيارُ التقوي الذي وُلد في القرن الثامن عشر يُشيد بالاتصال المباشر بالله، نابذاً الاحتفالات. وسرعان ما أصبح

هذا التّيار ديناً للبسطاء والمضطهدين وأنتج عدداً من القصص والأمثال القصصية. والقصص التقوية في أشكالها الأدبية، تظهر في القرن العشرين، ولاسيّما مع «بوبر»، وأثرها يسهل التعرّف عليه في قصص وأقاصيص وروايات كافكا، ولاسيّما في كل الأدب الذي يُعالج حياةَ يهود الشرق (من «شالوم عليخم» إلى قصص سنجسر وسيرة شاغال الذاتية). إنها ضَرْبٌ من نظرية -أنا، أنت، الله- شكّلت بطريقة مباشرة وغير مباشرة الوجودية الفرنسية، وبعض أشكال الشعر المعاصر بل والنظريات الأدبية. وأخيراً يجب ألاّ نتصور أن رؤية العالم الدينية للعالم تَفْرض نفسها دائماً دون مشكلات. فإحدى القوى المحركة للخلق الأدبي تأتي بالذات من النزاع بين قيم هذه الرؤية وبين القيم اليونانية الرومانية مثلاً، أو القيم المتولّدة من العلم. هذا النزاع الظاهر من قَبْل في عصر النهضة، يُصبح قوّةً مكوّنة في فلسفة «سبينوزا» كما نجده لدى باسكال وموليير.

وتشهد على هذا النزاع أسطورة دون جوان وجميع الأعمال التي تناولتها (موليير، موزار، كير كيجارد، ماكس فريش الخ...). وفي القرن التاسع عشر، نجد أن جميع أعمال «هايني» مطبوعةٌ بالصراع بين القيم الدينية والفلاّحية. ويصبح هذا الصراع شرساً وجبّاراً لدى نيتشه، ويَنْحلُّ في شكٍّ لدى «رينان».

يمكن أن نضيف أن كثيراً من الأفكار والحركات والأعمال التي تناقش هذه الرؤية الدينية للعالم، من فولتير إلى سارتر، أو من هوبز إلى ماركس، تستلهم هذا الإرث وهي تنكره وتحاربه. وأخيراً يجب أن نُحيل إلى أن هناك أدباً كاملاً يعالج الاضطهاد ويشدّد على الطابع المأساوي في هذا الإرث.

الارث البيزنطي

إن انتقال العاصمة السياسية والإدارية للإمبراطورية الرومانية إلى القسطنطينية (٢٢٤-٣٣٠)، والأفول الذي تبع ذلك للأهمية الاقتصادية والثقافية للغرب نقلتْ مركزَ تطور أوروبا نحو الشرق. وتابعتْ الامبراطوريةُ التي تُدعى بيزنطية أسطورةَ الإمبراطورية الشاملة وعدّت نفسها رومانية حتى النهاية.

وبدءاً من قسطنطين، أصبحت المسيحيةُ، وهي الديانةُ الشرعية بل المميَّزة، والتي لم تلبث أن أصبحت دينَ الدولة (٣٨١)، أصبحت العنصرَ المركزي والمسيطر لتصوّر العالم والحياة. واعتقد البيزنطيون الذين كرّسهم الإمبراطور لخدمة المسيح أنهم «الشعب المختار» الجديد.

تطوّرت المسيحية في القرون الأولى من عصرنا في الوسط الهلنستي. وكُتِبتْ النصوصُ المقدّسة، الكنسيّة وغيرها باليونانية المحليّة مباشرة (باستثناء إنجيل متى المكتوب بالآرامية).

ودخلت المفرداتُ الطقسيةُ واللاهوتيّةُ والنُسكيّة الآتية من اليونانية، اللغة اللاتينية - كما دخلت قديماً مصطلحاتُ الفلسفة والثقافة - من مثل الكلمات اليونانية التالية: المسيح، الإنجيل، الكنيسة، الطقس، الذبيحة، الملاك، الشيطان، الزهد. الخ...

الحقبة البيزنطية الأولى (٣٣٠-٦٤٠)

لأن الإمبراطور يرى نفسه وارثاً لتقاليد أسّسها أوغست وديوكليتيان، امتدّ نظامُ القيم الروماني. بيد أن اللاتينة، وهي اللغة الرسمية للإدارة الإمبراطورية، حلّت محلّها تدريجيًا، في بيزنطة اللغةُ اليونانية، وانتهت

اللاتينية إلى النسيان، كما نُسِيتْ اليونانيةُ في الغرب. وامتزجت تيّاراتٌ شتّى وتوازنتْ في المراكز الثقافية الكبرى: الفكر الوثني والفكر المسيحي، الازدواج اللغوي والأدبي.

استمرار أدب العصور القديمة المتأخرة وولادة أدب العصور الوسطى

المسيحية هي العنصر الصاعد، والمبدأ الموجّه للجو الثقافي؛ إنما يُعتَرف للتربية القديمة بصفةٍ إنسانية أضاف إليها المسيحيون كمالاً أعظم (وهي فكرةٌ اعْتمدت في أثناء النهضة الكارولنجية). والبلاغة التي نشرها التعليمُ ماثلةٌ في جميع الأعمال الأدبية الشعرية والنثرية تقريباً.

والإعجاب بكمال الأسلوب قاد إلى عبادة الأشكال الأدبية التقليدية. جميع الأنواع الأدبية تقريباً في الحقبة الاسكندرية والقديمة المتأخرة (التاريخ، البلاغة، الرسائل، الشعر الكمي) مُمثّلة في بيزنطة. إن أدب بيزنطة أدب بلاط يتّجه إلى المثقّفين. وفي موازاة ذلك، نشأ أدبٌ أصيلٌ باللغة المحلّية، لغة العهد الجديد واللغة اليونانية، وهو يعتمد على اللغة المحكيّة وإن خضعَ لتأثير المدرسة.

في هذه المرحلة الفاصلة من التاريخ البيزنطي قامت، بتأثير آباء الكنيسة، علاقاتٌ جديدة بين الديني والزمني. جاءت الحركةُ من «كبادوسيا» وأسْهمتْ، في آنٍ واحد، في تعريف العقائد الأساسية للدين، وفي تفتّح أنواعٍ أدبية جديدة.

إن أبّهةَ الطقوس أرضتْ الميل إلى المشهد الديني الذي سمحَ قديماً بولادة المسرح. وترافقتْ تطوراتُ الطقوس بإنتاجٍ أدبيٍّ كثيفٍ (العظات، التراتيل)، متقدّمٍ عدة قرون على الإنتاج الأدبي في الغرب.

وظهرتْ، في داخل الكنيسة كما في خارجها، أنواعٌ أدبية مميَّزة، هي انصهار التقاليد الشرقية والتقاليد اليونانية. وقد أثَّرت هذه الأنواعُ تأثيراً ملحوظاً، أولاً ضمنَ حدود الإمبراطورية، ثم أثَّرت، بشتى الاتصالات، في شعوبٍ أخرى في الغرب والشرق.

علم اللاهوت

استعاد هذا اللون الفلسفةَ مُستخدماً رصيدها كله. وقد أنشأ آباءُ الكنيسة في القرن الرابع وبداية القرن الخامس الأصولَ الفكرية: لم يُستَبْقَ من الفكر القديم إلا ما يَقْبل الفكر المسيحي تمثّله. ويَشْهد «بازيل» الذي من قيصرية (٣٢٩- ٣٧٩) وغريغوار الذي من «نازيانز» (٣٣٠- ٣٩٠) على المستوى الرفيع الذي بلغَه التفكير الديني في الحقبة البيزنطية الأولى؛ وكان «غريغوار» الينسي (٣٣٥- ٣٩٤) بمزاجه وثقافته فيلسوفاً حقيقيّاً.

(«بالكلمةَ وحدها إنما تعلّقتُ، ولست أشكو من العذابات التي تحمّلتُها على الأرض وفي البحر لأمتلك الكلمةَ»).

غريغوار الذي من نازيانز. خطبةٌ ضد جوليان

بلاغةُ المنبرَ L'homilétique

الكلمة الأصلية في اليونانية «أوميليا» تعني الاجتماع، والحديث، والعظة. لقد حلّ التبشير محلّ المداولة العامة، وورث الوعظُ البلاغةَ، والمناقشةُ الجدلَ. ويتغذّى التبشيرُ بالاستشهادات المستمدة من الكتاب المقدس، لكنه يغتني أيضاً باستشهادات من المؤلفين القدامى (من هوميروس إلى الشعراء المأساويين، إلى بلوتارك، الخ...) وهي استشهادات مأخوذة على ما يبدو من المجموعات المدرسية.

لقد بحث «غريغوار» الذي من «نازيانز» عن البلاغة الزمنية «ليقدّمها كمساعدةٍ للحقيقة». وانتقد يوحنا فم الذهب (٣٤٤- ٤٠٧) أهواءَ زمنه.

وتنتقل العظةُ إلى الغرب بوساطة الترجمات (جيروم، روفان داكويليه). ومع عظات غرايغور الأول الكبير (٥٤٠- ٦٠٤) - أقام كرسونٍ للملك في القسطنطينية من (٥٧٩- ٥٨٥)- أصبحت العظةُ والإرشاد مترادفين.

سيرةُ القدّيسين

تشكّل حياةُ القديسين فنّاً أدبيّاً مستقلاً كليّاً وكثير الانتشار في بيزنطة. الحياةُ الكاملةُ موجودةٌ في الصحراء. والمثلُ الأعلى الرهباني، وحياة الزهد وتمويت الجسد، الحياة الشبيهة بحياة الملائكة، أغنتْ الأدبَ بأشكالٍ جديدة. والرهبنةُ اللاتينية الأولى تغذّت مباشرة من المصادر الشرقية. فترجم «جيروم» الذي تربّى في الشرق، قواعد «باكوم» (٢٨٧- ٣٤٧)، وترجم «روفان داكيليه» قواعدَ «بازيل الذي من قيصرية». وتجلّى تبجيل الشهداء والنسّاك والرهبان بتكاثر سيَر القدّيسين (الأعمال، والآلام، والمجموعات، والعجائب). هذا الفنُّ الأدبي ذو الطابع التاريخي نوعاً ما، يُنْهل من مصادر شتّى. والإحساس الروائي الخيالي يجد مُتنفساً له في ازدهار حياة القديسين (وكذلك حياة القديسين المُختَلَقين) واللغة فيها شعبية، واللهجة أليفة. وقد أثّرت «حياة القديس أنطوان» التي كتبها «أثناسيوس الإسكندري» (٢٩٥- ٣٧٣) حوالي عام ٣٦٠، والتي سرعان ما تُرجمت مرتّين إلى اللاتينية، تأثيراً كبيراً ولعبت دورَ النموذج لحياة القديسين. و «تاريخ الرهبان» المدوّن حوالي عام ٤٠٠، وهو عملٌ مُغفَل، نُشِر في اللاتينية بترجمة موسّعة «لروفان داكويليه». ولنذكرْ أيضاً «التاريخ اللوزياكي» (٤١٩- ٤٢٠) للأسقف «غالات بالاديوس» (٣٦٣- ٤٣١) وهو مجموعة حيوات تثقيفية لرهبان مصر، مقدّمة

إلى «لوزوس»؛ وتاريخ «فيلوتيه» (٤٣٧- ٤٤٩) الذي كتبه «تيودوري الذي من سير» (٣٩٣- ٤٦٦)؛ وسِيَر «سيريل» الذي من «سكيتوبوليس» (في منتصف القرن السادس)، و«المرج الروحي» (٦١٥-٦١٩) لجان موسخوس، راهب القدس، ثم راهب الصحراء، والذي اهتمَّ على الخصوص بالرهبان المقيمين بين القدس والبحر الميت. وكثيراً ما شُبِّه «المرج الذهبي» بـــ «فيوريتي» «لسان فرانسوا داسيز».

أخبار الوقائع التاريخية العامة

بينما يروي المؤرخون البيزنطيون التاريخَ السياسي والكَنَسي في زمنهم، ويتّخذون مؤرّخي العصور القديمة اليونانيّة نماذجاً لهم، يغتني النتاجُ التاريخي في العصور الوسطى بفنٍّ أدبي جديد. وهذا النوع الأدبي الذي تشكّل في القرنين الثالث والرابع يتطوّر فيسير على آثار الروايات الاسكندرية والقديمة المتأخرة، ويخضع لتأثير التقاليد الشرقية. فمدوّنُ الأخبار يحرص على ربط التاريخ بالخَلْق كما جاء في الكتاب المقدّس: إن كنيسة المسيح التي اقترنت بالإمبراطورية الرومانية والثقافة اليونانية حلّت في امبراطورية روما الجيدة التي هي القدس الجديدة. وهو يحاول بحثاً تاريخيّاً كلّياً للإنسانية، ولَخلْق العالم (الذي يقع نحو ٥٥٠٠ قبل الميلاد) حتى زمنه، دون أن يسعى إلى التمييز بين ما هو حقيقي وما هو خيالي.

يُعدّ «جان مالالاس» (٤٩١- ٥٧٨) وهو سوريٌّ من أنطاكية أكثر مدوني الأخبار البيزنطية إثارةً للإعجاب. وتمتد أخباره من العصور الأسطوريّة في مصر حتى نهاية ملك جوستينيان (٥٦٣). وأصبحت نموذجاً لمدوني أخبار البلاد الرومانية والجرمانية والسلافية.

الشعر الديني والطقسي

وهو شعرٌ يتعارض مع الشعر التقليدي مضموناً وإيقاعاً. ووزنُه الشعري ليس قائماً على الكميّة الصوتية وإنما على النبرة الموسيقية. وتبدو اللغةُ اليونانية المحلية، بعد أن تحرّرت من الأوزان وغُنيتْ بالبحوث الإيقاعية، كأنما اتخذت تناغمات الشعر التوراتي. لقد حسّن «رومانوس الميلودي» من القرن السادس، وهو شاعرٌ ومؤلّف أصله من سورية، شكلَ تراتيله. وأناشيدهُ المقطعيّة تندرج في نفس الأسلوب الموشّى بالصور الذي نجده في الموعظة البيزنطية. وتلاعبه المستمرّ بالطباق والمقابلة، وميله إلى النقوش الكلامية المؤثرة، وغناه بالصور، والحركة الملحمية في بعض القطع. والحسّ الدرامي في حوار الشخصيات (العذراء ويسوع صاعداً الجلجلة)، والصراعات التي تحرّكها (إنكار بطرس)، عذوبة المغفرة لدى المذنب، والفرح بالخلاص، كل ذلك يرفع الشعرَ الكنسي إلى ما فوق المستوى العام.

ترتيلة: «يارب، عندما تجيء إلى الأرض بمجدك، وعندما يرتجف الكون، ويسيل نهرُ النار أمام المحكمة، وتُفتّح الكتبُ وتُنشَر الأسرار، حينئذ خلّصني من النار التي لا تنطفئ، واجعلني بحكمك جديراً بالجلوس إلى يمينك، أيّها القاضي العظيم العَدْل».

(مصادر مسيحيةَ)

الثغرة الكبرى (٦٤٠- ٨٤٣)

هزّت العالمَ المتوسطي أحداثٌ كبرى، وقبل كل شيء، توسّعُ العرب. ولحق الخرابُ بالجماعات اليونانية المزدهرة في سورية، وأرمينيا وفلسطين ومصر، ودُمِّر معظمها. وفيما بعد، ومنذ العام ٧٠٠ أصبحت المقاطعات الرومانية في أفريقيا وشبه الجزيرة الإيبيرية كلها بين أيدي المسلمين. وانزاح إلى الشمال نوعاً ما مجالُ المسيحية التي استقرت في أثناء الحقبة البيزنطية الأولى حول المركز المتوسطي.

دخلت الإمبراطورية البيزنطية في مرحلة العصور الوسطى التي تُدعى «الثغرة الكبرى». فالغزوات الأفاروسلافية، والأزمات الدينية، والكوارث الطبيعية غيّرت كليّاً هيئة البيزنطية الأولى. والفنون الأدبية التي تستلهم الدين (الموعظة، سيَر القدّيسين، وتدوين الوقائع الخ) تُعالَجُ بحرارةٍ، لكن بلغةٍ أخذت تبتعد أكثر فأكثر عن اللغة المحلّية.

في ميدان اللاهوت أثّر «مكسيم المعرِّف» (٥٨٠- ٦٦٢). تأثيراً كبيراً في الشرق، وبعد ذلك في الغرب، بوساطة ترجمات جان سكوت إيريجين. وأراد «يوحنا الدمشقي» (٦٥٠- ٧٥٠) أن يكّمل عَملَ سابقيه في كتابه «ينبوع المعرفة»، دون أن يَسْعى إلى التجديد. وقد جَعَل منه عقْلُه التركيبي، ونزعته الأرسطية، أكبر لاهوتي، وسيذكره الغربُ، ولاسيّما «توما الأكويني». ودافع «تيودور الستوديت» (٧٥٩- ٨٢٦) و«نسيفور البطريرك» (٧٥٨- ٨٢٩) في مواعظهما عن الإيمان الحقيقي ضد مُحاربي الأيقونات.

وتُرجمت الأخبار التي دونّها نيسفور البطريرك و «جورج السنسيل» (في منتصف القرن الثامن) و «تيوفان المُعرِّف» (٧٥٨-٨١٨)، ترجَمها فيما بعد «أنسطاس المكتبي» (٨١٧- ٨٩٧) الذي كان يقوم بدور أمين السر لدى البابا.

واغتنى شعرُ الطقوس الدينية بفنٍّ أدبي جديد، بصلاة القدّاس التي كانت موسيقاها أكثر تنوّعاً من التراتيل، لكن لغتها أفصح بكثير. وألّف يوحنا الدمشقي، و «أندريه الكريتي» (٦٦٠- ٧٤٠) و«كزما الميلودي» وُلد (في ٦٧٥) الأشعار والموسيقى معاً، وهي ما تزال تُستخدم في الطقس الأرثوذكسي.

مع تتويج شارلمان (٨٠٠) تكوّنت امبراطوريةُ الغرب المسيحية، مؤكّدة نفسَ المطامح السياسية التي لإمبراطورية الشرق. وبدأ تطوّرٌ متوازٍ لعالمين يَدّعيان لنفسيهما استمرارَ الإمبراطورية الرومانية، مع توزيع جغرافي جديد للمراكز الثقافية. تطوَّر الغرب بتأثير المؤثِّرات الجرمانية والسلتية، والمؤثرات الشرقية أيضاً، ومنها سيبرز العالم الغربي الحديث في العصور الوسطى.

استطاعت امبراطوريةُ الشرق أن تحيّا سبعة قرون، ويَدين البلغار والروس والصرب لبيزنطة بتنصرّهم وبجزءٍ كبير من ثقافتهم (الأبجدية، اللغة الأدبية، الأنواع الأدبية، الخ...) وجرى تنصير الشعوب الأخرى على أيدي بيزنطة بلغة هذه الشعوب. ومنذ نهاية محاربة الأيقونات (٨٤٣)، اشتد الميلُ إلى البحث والاستقصاء. فالنُحاة والمفسّرون والموسوعيون تابعوا عملَ فقهاءِ اللغة في الحقبة الإسكندرية. واحتلّت العصورُ اليونانية القديمة مركز الصدارة؛ وبهذه الصفة يجري الكلام على النهضة. هذا النشاط المتعلّق بفقه اللغة لن يتوقّف. فمن بيزنطة انتشر إلى الأديرة البندكتية في فلورنسا وباريس وأوروبا العصور الوسطى وأوروبا الحديثة التي ستتحدث عن النهضة، ضمن منظورات تاريخية وجغرافية أخرى.

ولادة الآداب الأوروبية

«كيف لا تخجلون من التفكير في أنْ ليس هناك سوى ثلاث لغات، العبريةَ واليونانيةَ واللاتينيةَ، وأنتم تريدون أن تكون جميعُ الأمم والعروق الأخرى عمياء وصمّاء».

(حياة قسطنطين)

المرحلةُ الطويلة جداً التي تمتد من القرن الثامن إلى القرن الثالث عشر، من «بيد المحترم»، أبي الآداب الأنجلوساكسونية، إلى «لول» أحد كبار الكتّاب الكاتالانيين، مرحلةٌ رئيسةٌ لتكوين كنزٍ أدبي أوروبي: فعبر الانقلابات التي جرت حينئذ، أتاحت المبادلاتُ المتعددة، في آنٍ واحد، ظهورَ كتابةٍ أدبيةٍ في اللغات المحلية، وتداول موضوعات وحكايات مشتركة، عبر هذه اللغات، في حوارٍ خصبٍ مع لغتيْ العبادة والثقافة وهما اللاتينية واليونانية.

والكلام، مهما قلَّ، على ازدهار هذه الباقة الضخمة، يعني العزوف عن وصف كلِّ أدب أوروبي، حتى بصورة مقتضبة، وأيّاً كانت أهميتُه. لن نَستبقي إذاً، مع المجازفة بإهمال مؤلفين أساسيين ونصوصٍ أساسية، سوى العناصر التي تسمح بأن نفهم كيف تكوّن هذا التراث الأدبي الذي لن تَنْسى القرونُ التاليةُ بهاءَه وإيقاعه، والذي من المؤكّد أن الجهل به يَجْعل أيَّ أدب قومي معاصرٍ غيرَ مفهومٍ.

انتشار النصوص

في أوروبا العصور الوسطى، لم تكفّ النصوصُ عن السيْر؛ فتنتقل من لغةٍ إلى أخرى ومن شكل أدبي إلى آخر، وقد تخدم أهدافاً مختلفةً؛ وهي على كل حال، تُبرز الجوانبَ الهامة في ذوق العصور الوسطى، وفي مطالبها حيال الأدب: ثمّة ثلاثة نصوص نموذجية بهذه الصفة.

بويس BOECE: أحد المُرشدين إلى الفكر المسيحي

إن عمل بويس (٤٨٠-٥٢٤)، وهو عملٌ سَبَقَ المرحلة التي تَعْنينا: «عزاء الفلسفة» (٥٢٤)، يَدْخل في نطاق ميدانين من النشاط الفكري، على نحوٍ لا ينفصل أحدهما عن الآخر: الفلسفة والأدب. ويَغْتَذي «عزاءُ الفلسفة» بالفكر الأفلاطوني الجديد من النمط الإسكندري، فينقل إلى العصور الوسطى تقاليد فلسفية من مصدرها الحقيقي (وكان بويس يعرف اليونانية أيضاً) ويُتيح للتفكير المسيحي أن يتفكّر في ذاته بالنسبة إلى الثقافة القديمة. ويجدُ التأمّلُ في العلاقات بين العناية الإلهية والقدر، بين العلن الإلهي وحرية الاختيار الإنسانية، وحول خلود العالم، يَجدُ هنا مُنطلقاً أساسياً وكذلك مسألة الخير الأعظم:

«أنت، يا من يَحكم الكون بحسب نظامٍ أزلي، يا أبا الأرض والسماء، الذي به ينثر الزمن منذ الأزل، أنت الذي لا ينالك التغيّرُ، أنت الذي يُحرّك جميعَ الأشياء، ما من سببٍ خارجي يَحْملك على صياغة عملك للمادة الخالية من الشكل...».

هذا النص ليس درساً في الفلسفة، وإن كان يستخدم طريقة الحوار العزيزة على سقراط. إنه وصيةٌ مؤثّرة، لأن الذي كتبها حُكم عليه بالموت

(كان بويس وزيراً للملك تيودوريك الكبير، ملك «الأوستروغوت»، واتُّهِم بالتآمر فعُذِّب بعد أن أقام في السجن زمناً طويلاً) وأن «عزاء الفلسفة» كُتبت في حين لم يكن مؤلّفها يتمتّع بحريّته.

وهو نصٌ عظيم الجمال على النصوص، وفيه يُسبّغ تجسيدُ الفلسفة المجازي، وكذلك تجسيد المفاهيم المتنوعة، حياةً على البرهنة؛ لقد طبع «بويس» وهو وارث التقاليد الأدبية، بطابعه جماليّة العصور الوسطى نهائيّاً، ولا سيما في «الحظ وعَجلته»:

«طبيعتُنا، ها هي ذي، اللعبةُ التي نَلْعبُ بها لعباً لا ينتهي ها هي ذي: دورانُ العجلة بلا كلَلٍ، والاستمتاع بإنزال ما هو عالٍ، وبإعلاء ما هو نازل».

وأخيراً، فإن تجاور النثر والمقاطع المنظومة شعراً يسمح بتناوب التفكير والغنائية، والكثير من العبارات الواردة شعراً سوف تتردّد بأقلام مؤلفي العصور الوسطى - مثلاً في الصلوات. في النصف الثاني من القرن التاسع، تُرجم النص اللاتيني لأول مرة إلى اللغة المحلية: واقتبس منه الملك «الفريد» اقتباساً بالإنجليزية القديمة، حيث نجد استحضاراً شائقاً للعصر الذهبي.

وفيما بعد؛ بين ١٣٧٧و١٣٨١، عمد «شوسر» إلى ترجمة «عزاء الفلسفة» إلى الإنجليزية المتوسطة وأضاف إلى الترجمة مقطعاً شعرياً، وهي ترجمة سيطبعها «كاكزتون» في ١٤٧٥. والاقتباس الثاني ألماني (في النصف الثاني من القرن العاشر)؛ وهو من عمل راهب من دير «سان غال»، هو «نوكر» الثالث الألماني (تيتونيكوس) أو «الليبو». وطريقته شائقة: أثبت «نوكر» النصّ اللاتيني، وترجمه إلى الألمانية الرفيعة ثم شرحه شرحاً على النمط المسيحي:

«مثلما خلقتني في سلوكي وفي تنظيم حياتي كلها على نمط الملائكة».

«ذلك أن المسيح، حكمة الله، إن كان قد جاء إلى هذا العالم، فلكي يُعلِّم الناس أن يعيشوا على الأرض حياة الملائكة».

الترجمات الرومانية متأخرة جداً «بويس» بلهجة «الليموسان»، حوالي عام ١٠٠٠، شهادةٌ على الاهتمام بـ«بويس» أكثر منه ترجمة حقيقية؛ وكان لا بدَّ من انتظار عام ١١٥٠ للحصول على ترجمة مغفلة إلى نثر «فرنسي»، لكن الترجمات الفرنسية ستتكاثر في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، ولا سيّما ترجمة «جان دي مونغ» (في أواخر القرن الثالث عشر) وترجمة «رينو دي لوهانس» (القرن الرابع عشر) التي لقيتْ نجاحاً كبيراً، ولم يقتصر تأثير «عزاء الفلسفة» على الترجمات. إذ إنها ألهمت كثيراً من المفسرين الذين يتبعون في تفسيرهم النمطَ الفلسفي: ونحن نعرف الكثير من التفسيرات الكارولنجية، ولا سيما تفسيرات «آلكون» و «ريمي دوكسير»، اللذين يجعلان من «عزاء الفلسفة» مرشداً إلى الفكر المسيحي، ويمكننا أن نستشهد بتفسير «غيوم دي كونش»، في القرن الثاني عشر. لكن هذا العمل قد لعب دوراً حاسماً في الفكر الزمني: فتفكير «جان دي مونغ»، في القسم الأخير من «رواية الوردة»، حول العلاقات بين الله والعالم تدين له بالكثير، وكذلك (الكنز الصغير) لِـ«برونوتو لاتيني» (١٢٢٠-١٢٩٥). وسيبرز تأثيره في إسبانيا في القرنين الرابع عشر والخامس عشر.

رحلة القديس «برندان» أو أهمية المتخيَّل

يُظهر نجاح «عزاء الفلسفة» كيف يتمّ في العصور الوسطى انتقالُ الإرث اليوناني اللاتيني وشيوعُه والعلاقة بين الآداب ونمطٍ من التفكير

النظري. وتُبرزُ «رحلةُ القديس برندان» من جهتها، التأثير المتبادل بين الثقافات المتعاصرة المختلفة وتشير إلى أهمية المُتخيَّل في عقلية العصور الوسطى. ويَرْجع نصُّ هذه «الرحلة» المدونة باللاتينية إلى القرن التاسع. وانطلاقاً من تاريخ شخصيةٍ عاشت في القرن السادس في إيرلندا، راهب ديرٍ في مقاطعة «كيري» ومؤسِّس كثير من البيوت الدينية، غدت «رحلةُ القديس برندان» حكاية بحثٍ من نمطٍ صوفيٍّ يستعير مادته من حكاية الرحلات الخيالية في التقاليد الإيرلندية، وهي رحلات تغذّت هي نفسها بالتجربة الواقعية للرحلات البحرية.

لقد قرّر «برندان»، بعد أن علم من ابن أخيه «بارنتوس» بوجود جزيرةٍ عجيبة مرصودةٍ لقدّيسي الله، أن يمضي للبحث عن هذه الجزيرة، فأبحر مع أربعة عشر راهباً. وأسفر هذا البحثُ الصوفي بعد سبع سنوات عن اكتشاف الجزيرة، وهو اكتشافٌ يعني، في آنٍ واحد، الوعد بالسعادة الأبدية، لكنه يعني أيضاً استحالة بلوغها دون الموت، ومع أن هذا البحث تقطّعه الأحاديث التهذيبية المستمدّة من الكتاب المقدّس، إلا إنه رحلة خيالية تتناوب فيها اللقاءات الغريبة والاكتشافات المُقلقة. وهكذا يبدأ المسافرون يومهم بإشعال النار على ظهر حوتٍ سرعان ما أجبرهم على الانكفاء: «ما إن أشعلوا النار بالحطب وأخذت القدرُ تَغْلي، حتى أخذت الجزيرة تتحرك وكأنها من الماء. حينئذٍ ركض الرهبان نحو السفينة والتمسوا الحمايةَ الإلهية».

هذه النوادر تتّفق مع الفصول العجيبة التي تَحفِل بها الحكايات الإيرلندية من مثل «رحلة بران» أو «رحلة مايل دوين»: الوقوع على جزرٍ يُحتَجَز فيها الإنسانُ بالرغم من إرادته، وفيها لا ينقطع المرءُ عن الضحك ولا يبلغ الشبَع. لكننا نجد فيها أيضاً أصداء الأساطير القديمة (الأدويسة لهوميروس، والإنيادة لفرجيل).

هذا المزيج من تقاليد مختلفة كان من عمل الرهبان الإيرلنديين الذين أرادوا أن يُسبغوا على روحانيتهم دلالةً تنسّكية-فَهْمَ الحياة المسيحية وكأنها حجٌّ- وبذلك عينيه أرادوا أن يُنصِّروا التقاليد التي يعرفونها جيداً. هؤلاء الرهبان «السكوتيون ربما هربوا من بلادهم بسبب غزوات المحاربين الدانماركيين، استقرّوا في «اللورين»: ففي اللورين وُجدتْ أقدمُ المخطوطات، وفي هذه المنطقة يُلاحَظ في القرن العاشر تيارٌ يتّجه إلى استخدام مختلف أشكال الثقافة الوثنيّة من أجل تنصيرها (ملحمة والتاريوس مثلاً).

فُتِن العصرُ الوسيطُ تماماً بهذا المزيج من السمات التهذيبية ومن الصور التي فرضتْ نفسها على أحلام اليقظة. وعددُ المخطوطات اللاتينية المحفوظة مُثير (نحو مئة وعشرين منها أربع عشرة مخطوطةً نُسِخَتْ في القرن الرابع عشر وثمانٍ وعشرين في القرن الخامس؛ والنقل إلى اللغة المحلية مبكّرٌ ومتنوّع).

وفي مناطق اللغة الجرمانية يبدو أن النقل كان أكثر عدداً وديمومةً. وحوالي (١١٥٠) أُلِّف نصٌ بالألمانية متوسطة القدم يكوّن رؤية مستقلة كانت لها ذرّيةٌ وافرة؛ وهي تتضمّن سماتٍ متباعدة بالنسبة إلى المصدر اللاتيني (الرحلة تدوم تسع سنوات لا سبعاً) ويغدو طابعها الخيالي أكثر بروزاً، على نمط أسلوب النصوص المُعتمَد في ملاحم الشعراء المنشدين الجوّالين. والكثير من النصوص الألمانية مستمدٌ من هذا النص، وأحد هذه النصوص بلهجة «لوبيك».

هذا الاقتباس هو أيضاً مصدرٌ لنصٍ منظوم بإيرلندية متوسطة وتحتوي على سماتٍ أصيلة. فالحافز على السفر من أجل البحث هو شكُّ «برندان» بصدد كتابٍ يتحدّث عن عجائب الخليقة: لقد حثَّ الملاكُ الراهبَ على التحقّق من الأمر وتقرّرت الرحلةُ.

أدخلتْ التجارةُ مع الشمال التي تقوم بها المدنُ النقابية الألمانيةَ النصَّ الجرماني إلى اسكندنافيا. وفيما بعد استُخدم النصُّ الإيرلندي من القرن الخامس عشر كنموذج إلى روايةٍ بالألمانية المتوسطة القدم، أُعِدّتْ في بلاط «آلبريشت» الثالث في «بافيير» وطبع في عام ١٤٦٨؛ وتبعتها طبعاتٌ كثيرةٌ بالألمانية المتأخرة القدم في القرن الخامس عشر، ويغدو هذا العملُ الأدبي «الكتابَ الشعبي».

وفي البلدان الرومانية يبدو أن «الرحلة» عُرفتْ أولاً في «بريتانيي»، كما تشهد بذلك مثلاً أسماءُ المواقع والتداخلات التي نجدها في «حياة سان مالو» في القرن (٩-١٠). والدمار الذي خلّفه «النورمانديون» في «بريتانيي» طردَ بعد ذلك نحو الشرق الرهبانَ أصحابَ هذه التقاليد، ونجد أوّل نص فرنسي مترجم باللهجة الأنجلو نورماندية، وقد قام بالترجمة «بينيديت» بناءً على طلب الكونتيسة «لوفان»، أو «أديليزا» أو «ماتيلدا»، امرأة هنري الأول بَدَتْ هذه الترجمة ناجحة إلى حدّ أنْ كان لها شرف الترجمة مرتين إلى اللاتينية، وهي لغة الحكاية الأصلية، وكذلك أُنجزتْ ترجماتٌ أخرى إلى الفرنسية القديمة، ونَثْراً هذه المرة.

وثمة ترجماتٌ للرحلة إلى الإيطالية القديمة: وهي ثمار محتملةٌ لوضع البندقية أو جنوى من حيث هما ملتقى الطرق البحرية. وهذه الترجمات لم تنتشر إلا في إيطاليا الشمالية، وفي شبه الجزيرة الإيبيرية نجد لها نقلاً كاتالانياً، ونقلاً إلى البرتغالية وهي مصدر اقتباس جد أمين. وفي إنجلترا، يفسّر جوارُ الأراضي السلتية تغلغل الأسطورة؛ لكننا لا نجد ترجماتٍ (استُنجِزتْ تباعاً شعراً ونثراً) قبل القرن الرابع عشر.

وأخيراً، فمع أن إيرلندا هي موطن الحكاية، إلا أن النصوص باللغة السلتية غائبة. على نحو غريب: انتقلت روايةُ النص شفهيًا، وفُقِدت الشهاداتُ

المكتوبة من جرّاء الاضطرابات والغزوات. وما بقي لنا «حياة برندان» له علاقة مباشرة بالنص اللاتيني.

بلَغَ من نجاح هذا العمل المركّب أن الطابع الحقيقي لرحلات «برندان»، لم يُوضَع موضعَ الشك، حتى نهاية العصر الوسيط على الأقل، وتذكرُ الخرائطُ القديمةُ - خريطة هيريفورد من عام ١٢٧٥ مثلاً - «جزيرة برندان».

الإسكندر من التاريخ إلى الأسطورة

مع الحكايات المكرّسة لملك مقدونيا، نتصدّى لموضوع تمكن فيها المقابلة بين الدقة التاريخية والخطاب الأسطوري، ونلحظ على الخصوص، الانتشارَ الخارق، في جميع الثقافات وفي جميع ميادين النشاط الفكري، للمرويّات المأثورة المتعلقة بالإسكندر، ونَشْهد أيضاً، اجتماع لغات ثقافية كثيرة كاليونانية واللاتينية، واللغات المحليّة، وكأن اجتماعها برهانٌ نموذجي على ما تقدّم.

أتاريخٌ أم أسطورة؟ إن سِيرَ الإسكندر التاريخية لاتُعوزنا، إما في اليونانية مع «أريان»، أو في اللاتينية مع «كنت كورس»، و «تروغ بومبي»، «إوروز» أو «حستان». لكن هذه السيَر شاهدة على أسطورةَ - أسطورة الفاتح الأكبر- مثلما هي شاهدة على مسار تاريخي؛ وذلك الجانب الأسطوري لن يكفَّ عن النموّ في الأعمال الأدبية، حتى حين تحاول هذه الأعمالُ جهدها أن تصحّح مصادرها.

حكايات العصر الوسيط المتعلّقة بالإسكندر غابةٌ متشابكةٌ، أو هي بالأحرى، كما قيل في القرن الخامس عشر «بحرٌ من القصص». بيد أن هناك ميدانين أساسيين يمكن الاعتراف بهما. وقبل كل شيء الميدان الذي ترجع

أصوله إلى المؤرخين؛ وهو ليس الأوفر مادةً لكنه أنتج أعمالاً أدبية ذات قيمة، مثل «الإسكندر» الذي كتبه «غوتييه دي شاتيون» (القرن الثاني عشر) أحد أفضل الكتاب الفرنسيين الذين كتبوا باللاتينية، وقد تشبّع بـ«فرجيل» و«لوكان» و «أوفيد»، وصنع ضرباً من نموذج الملحمة الشعرية في العصر الوسيط. وبهذا النص ترتبط نصوصٌ أخرى باللغة المحلية: في إسبانيا: «كتاب الإسكندر» (١٢٤٠)؛ في هولندة: «مأثرة الإسكندر» (في النصف الثاني من القرن الثالث عشر) كتبها «جاكوب فون ميلان»، الذي أضاف إلى النموذج استطالات توراتية إضافية؛ وفي بوهيميا عُمِل اقتباسٌ في ١٢٨٧ من أجل الملك «أوتاكار الثاني» (القرن الثالث عشر)، عمله «أولريخ فون ايزنباخ»، واقتباسٌ آخر بالتشيكية القديمة (١٣٠٠) قلّل من الحواشي القديمة، وأدهش بالتلميحات إلى الحياة الوطنية الراهنة.

أما الميدان الثاني فهو مكوّنٌ من مجموعة من الحكايات الأسطورية، وأهمّها الحكاية الأسطورية التي ستكون وعاءً لجميع الحكايات الأخرى، وهي الرواية اليونانية التي ألّفها أحدُ مواليد الإسكندرية بعد عام ٢٠٠ بقليل: «كاليستين الزائف». وسرعان ما اغتنت هذه الروايةُ وولّدت اقتباساتٍ بلغاتٍ شتّى. وبين الاقتباسات التي أثارت اهتمام أوروبا – ثمّة نقلٌ للكتاب إلى السريانيّة والحبشية والأرمنية- يمكن ذكرُ حياة الإسكندر بالبلغارية (القرن الثاني عشر)، وبالصربية والكرواتية (في القرن الرابع عشر)، وثلاثة نصوص يونانية. لكن أهم الاقتباسات ترجمتان إلى اللاتينية، وهما وحدهما أو إحداهما مقترنة بالأخرى، مُنْطَلَق معظم نصوص العصر الوسيط: مآثر الإسكندر المقدوني (٣٢٠) «لجوليوس فاليريوس» وترجمته المختصرة «المختصر»، وكذلك ترجمة متأخرة عنها، لكنها خصبةٌ جدّاً، وهي تصوّر فضلاً عن ذلك الاتصالات الأدبية بين الغرب اللاتيني وبيزنطة، «ولادة

الإسكندر الأكبر وانتصاره» (في عام ٩٥٠) والكتاب معروفٌ باسم «تاريخ الحروب» للكاهن «ليون النابولي».

مرآة الأمراء[1]

لعبتْ بعضُ النصوص دوراً هامّاً في تقاليد العصر الوسيط، إلى جانب «كاليستين الزائف» أو مندمجةً به. والمقصود بذلك قبل كل شيء مراسلاتٌ مفترضةٌ بين الإسكندر وأحــد البراهمانيين : (حديثٌ مراسلةٍ بين الإسكندر وذنديموس) حيث يتعارض نسكُ المتديِّن مع حسيّة الفاتح وشَغفه بالمجد، وهو الذي يَملِك مع ذلك الكلمة الأخيرة الحاسمة؛ والمقصود أيضاً رسالة الإسكندر إلى أرسطو: (رسالة الإسكندر إلى معلمه أرسطو حول رحلته إلى الهند)، وكذلك نصٌّ عن عجائب الهند ربما ضُمَّ إلى النص السابق. ونجد أيضاً مجموعةً من النصوص اليهودية أهمها رحلة الإسكندر إلى الجنة؛ وأقدم ترجمة لهذا النص نجدها في «تلمود بابل» (نحو عام ٥٠٠) وتُرجم إلى اللاتينية بعد عام ١١٠٠. وأخيراً، هناك مجموعة من النصوص العربية، متميِّزة عن النصوص المكرّسة للإسكندر، «سرّ الأسرار» الذي يتحدثُ عن النصائح التي زُعم أن أرسطو زوّد بها الإسكندر، ولعلها جُمعتْ بالسريانية في القرن الثامن، وما لبثتْ أن تُرجمت إلى العربية، بعد الزيادة الوفيرة عليها والموجودة بترجمتين. الترجمة الطويلة التي لقيتْ نجاحاً في أوروبا، ترجمها إلى اللاتينية في القرن الثالث عشر («روجيه باكون» ١٢٥٧).

رواية «كاليستين الزائف» هي مصدر معظم ترجمات العصر الوسيط إلى لغة محلية. ونحن نجد أقدم مقتطفات روائية بالفرنسيّة، مقتطفات «البيريك»، باللهجة الدوفينية (في مطلع القرن الثاني عشر)، وأقدم قصيدة

---

(١) مرآة الأمراء تعني فنّ الحكم. المترجم.

ألمانية عن الإسكندر لـ«بلاف لامبريخت» ونصّه الأولي يرجع إلى عام ١١٥٥، وكذلك جميع تنقيحات هذه النصوص: الإسكندر الفرنسي بالوزن الشعري ذي المقاطع العشرة (نحو ١١٧٠)، ولا سيّما الرواية الكبيرة بالبحر الإسكندري في اثني عشر مقطعاً (١١٨٠) حيث ربما عثرنا على أصل تسمية الكلمة ذات المقاطع الاثني عشر. وجميعُ هذه النصوص مرتبطة بجوليوس فاليريوس.

أما النصوص المرتبطة بتاريخ الحروب، فنحن نجد (عزاء النفوس في عام ١٣٥٨) بالألمانية المتوسطة التأخر، والنص المتأخر بالألمانية المتوسطة القدم المنشور في أوغسبورغ، ومؤلّفه «جوهان هارتليب» هو «تاريخ الإسكندر الأكبر» الذي تُرجم إلى نثر دنماركي في عام ١٨٥٤. وأهمُّ نصٍّ اشتُقَّ منه هو الرواية المؤلفة في القرن الثالث عشر نثراً، والتي طُبعت إحدى عشرة طبعة بين ١٥٠٦و١٦٣٠. لكن «تاريخ الحروب» تُرجم أيضاً إلى الإنجليزية والألمانية وإلى السويدية المتوسطة، وهو الذي أَلْهَمَ «كيليشينوس الذي من سبوليت»، القاضي في بلاط «هوهنستوفن»، «تاريخ الإسكندر الأكبر» (في القرن الرابع عشر)، الذي اقتُبس في ألمانيا وإيطاليا .

لِمَ أحدثَ الإسكندرُ مثلَ هذا السحر؟ مع أن تقاليد الأخلاقيين تهاجمه مُتابعةً في ذلك «سينيك»، وأن الفكر اللاهوتي بعد «دانيال» والمكابيين، يرى فيه سَلَفاً للمسيح الدجّال، إلا أن هذه الشخصية اكتسبت بسرعة كبيرة بعداً أسطورياً يجمع، في منظور المُثُل العليا للرقة والكياسة والبحث عن المعرفة، وهي مُثُلٌ تتطور على الخصوص في القرن الثاني عشر، يجمع خصائص متناقضة. فهو فاتحُ العالم، لكنه متعطِّشٌ أيضاً إلى المعرفة وساعٍ إلى النفاذ إلى أسرار الطبيعة بفضل المعرفة التي حصلّها. فَتْح العالم وفَتْح المعرفة شيءٌ واحد، والكرم يَغْدو الفضيلة العظمى للفاتح الذي لا يُجمّع إلا ليعطي ولا يعرف إلا ليَمنَح المعرفة.

تكوّن الآداب الأوروبية

القرون الخمسة (العصر الوسيط القديم) التي أتت إلى مجيء الدول الأوروبية العظمى غنيةٌ بالانقلابات السياسية، التي لم تُصبْ فقط التوازنات القومية الكبرى، وإنما أصابت أيضاً الوعي الجماعي أو القومي الذي يمكن أن يرتبط بها.

الانتماء الثقافي، ومن ثَمَّ أدب بلدٍ ما واللغة التي يُنتَج بها هذا الأدبُ، لا يَنتُج فقط من الهويّة القومية، لكن من الظروف التي حدَثَ فيها التبشيرُ بالإنجيل ونشرُ الرسالة المسيحية. يمكن تمييزُ ثلاث حالات: بيزنطة، المجال السلافي، والغرب اللاتيني.

الرسالة المسيحية، البلاط الثقافي

في بيزنطة، حملتْ اليونانيةُ التي غدتْ شيئاً فشيئاً اللغة الرسمية في الإمبراطورية، مفهوماً توحيديًا للعالم: الرسالة المسيحية الجامعة يَضمنها الإمبراطورُ الذي من واجبه نشرُ الإيمان.

في مجال السلافي، كان الحدث الأكبر هو العمل الذي قام به، بدءاً من ٨٦٣، أخوان يونانيان من سالونيك هما «قسطنطين سيريل» (٨٢٧-٨٦٩)، و «ميثود» (٨٢٥-٨٨٥)، وقد دعاهما «راستيسلاف» إلى «مورافيا» الكبرى ليتمّا التنصير الذي شرع به «المبشّرون اللاتين» قبل عام ٨٠٠. ولكي يجعلا الإيمان المسيحي مفهوماً لدى الذين يتكلّمون اللهجات السلافية المتقاربة جدًا، استمدًا من اللهجة المقدونية لغةً للطقوس الدينية وللأدب، (اللغة السلافية القديمة). وانطلاقاً من الحرف اليوناني الصغير ومن عناصر أخرى ابتكرا أبجدية من ثمانية وثلاثين حرفاً، سُمِّيت فيما بعد الأبجدية الكلامية، وترجما

إلى السلافية القديمة النصوصَ السياسيّة (من الأناجيل والصلوات). وتصدّى قسطنطين بعد ذلك لترجمة العهد الجديد التي يُتوِّجُها تمهيدٌ بمئةٍ وعشرة أبيات من الشعر المصرّع ذي المقاطع الاثني عشر، وهذا التمهيد هو أول قصيدة كبيرة باللغة السلافية، وتليها ترجمة المزامير وكتاب الصلوات، وما لبث أن انضمَّ «ميثود» إلى عمل أخيه، فترجم مختارات من العهد القديم، ثم ترجم الجزء الأعظم منه؛ بيد أن إسهامه الذي له دلالتُه يتّصل بالميدان الحقوقي: إذ تعاون مع أخيه في تحرير أقدم مجموعة حقوقية مدنيّة سلافيّة: (مدونّة العدالة من أجل الشعب).

بعد أن عُيِّن «ميثود» رئيساً للأساقفة، كوّن مع بعض التلاميذ نوعاً من المدرسة الأدبية المورافية الكبرى (٨٧٣-٨٨٥). وهكذا أنتج - كليمان، و«قسطنطين»، و«نو» - وهم الذين كانوا فيما بعد أبطال النشاط الديني والأدبي في بلغاريا - كتاباتهم الأولى، ولاسيّما مدح معلّميْهم: القديسيْن «سيريل» و«ميثود» والأعمال الكبرى في هذه الحقبة هي (حياة قسطنطين) التي يتولّى فيها هذا القدّيسُ الدفاعَ عن اللغة السلافية، وكذلك (حياة ميثود).

لم يستمرّ عملُ «سيريل» و«ميثود» في مورافيا، لأن الكهنوت اللاتيني، الحاضر والفعّال دائماً، حصل بعد ٨٨٥ بقليل على منع الطقوس السلافية وعلى طرد التلاميذ. فالتجأ هؤلاء إلى بوهيميا وكرواتيا وإلى بلغاريا على الخصوص، حيث أتاح نشاطُهم الأدبي ظهور أدبٍ قومي بالسلافونية البلغارية، وهو أدبٌ واقعٌ في النطاق الثقافي لبيزنطة، وقد أسهم في التقريب الحاسم بين روسيا كييف والتقاليد اليونانية.

سرعان ما أصبحت المسيحيةُ الروسية التي دخلتْ هذه البلاد في أواخر القرن العاشر، سلافيّة بلغتها وثقافتها، مع دخولها في نطاق بيزنطة بالنسبة إلى الوضع الكنسي، ومنذ مطلع القرن الحادي عشر، تبنّت الكنيسة الروسية،

بالفعل، اللغةَ الطقسية التي يستعملها البلغار، وكذلك كتابة «سيريل» التي خُلِقتْ في قلب السلافونية البلغارية في نحو ٩٠٠ كانت هذه اللغة السلافونية الروسية، قريبة من كلام السلاف الشرقيين، والقابلة لتلقيّ تأثيرهم ولم يحسّ الناس أنها لغةٌ غريبة، خلافاً للاتينية في هنغاريا وبولونيا اسكندنافيا. وهكذا فإن التداخل بين لغة الكنيسة واللسان المحكيّ يفضي إلى خلق لغةٍ أدبيةٍ أصيلة.

ظلّتْ بلادُ الصرب التي تنصّرتْ في آخر القرن التاسع على أيدي تلاميذ «سيريل» و «ميثود»، تحت تأثير بيزنطة. وقدّمتْ كرواتيا المَثَل على التأثير المزدوج، الفرانكي و«الميثودي»: أي عمل مزيجٍ من التقاليد الرومانيّة واليونانية والسلافية يميّز أدبَ هذه البلاد في العصر الوسيط.

أما بوهيميا التي تنصّرت خلال القرن التاسع على أيدي المبشّرين اللاتين الذي جاؤوا من بافاريا، والتي دُمجتْ زمناً بمورافيا الكبرى وطُبِعتْ بالعمل «الميثودي» ثم بالتراث الميثودي، فقد عرفت في القرنين العاشر والحادي عشر تعايش السلافونية التشيكية الطقسيّة والأدبية (سِيَر القديسين فنسيسلاس، لودميلا... الكتابات الوعظية... الخ) واللاتينية، لغة الأكثرية، ومنذ أواخر القرن الثالث عشر تلت ازدواجيةُ اللغة اللاتينية-والتشيكية القديمة، مرحلةَ اللاتينية المنتصرة.

وفي سائر أوروبا، جرى تنصيرُ البلدان الجديدة، شأْنها شأنُ إعادة فتح البلدان التي دمّرتها الهجرات البربرية ودعوتها إلى المسيح، على أيدي المبشّرين الذين يتكلّمون اللاتينية، وكانت هذه هي حالة إيطاليا والغول وإسبانيا، بدءاً من القرن الأول بعد الميلاد. وكما أن ثقافة العصور القديمة المتأخرة استمرت بفضل اقترانها الوثيق بالفكر المسيحي، ولا سيما في عمل أوغسطين (٣٥٤-٤٣٠)، كذلك فإن التبشير بالإنجيل الذي تمّ خلال المرحلة المذكورة قد رافقته اقتراحاتٌ فكرية تدخل في نطاق اللاتينية.

مسيرةٌ مسيحيةٌ جديدة

بين ٧٥٠ و٨٥٠ تكوَّنت في شمال أوروبا مسيرةٌ مسيحية جديدةٌ تمدّد بين انكلترا إلى «فريز» وجرمانيا. وبدءاً من أديرة إيرلندا التي نَمَتْ منذ منتصف القرن الخامس بدافعٍ من «باتريك»» بدأ المبشّرون السكوتيون عملهم التبشيري بالإنجيل في القارة وفي انجلترا بدءاً من آخر القرن السادس، فالمبشّرون والمسافرون والنسّاك والمصلحون والنحويون والشعراء والرهبان «السلت» كانوا يجوبون في تطوافهم (حبّاً بالمسيح) البلدان الرينانية والهلفينية، مُنشئين أديرة شهيرة مثل «سان غال»، لورش، ريشنو. وهم يوفّرون للذين يعلّمونهم معرفةَ اللاتينية (ويزداد فضولُهم حيالها لكونها لم تكن قط لغةَ التواصل)، وبعضَ عناصر اليونانية. وهم ينسخون ويحفظون المؤلفين اللاتين مثل تيرانس، وهوارس، وفرجيل، أو مؤلّفي العصور القديمة المتأخّرة، مثل بويس، ودونات، وبريسبان، وفيما بعد «إيزودور» الذي من إشبيلية. واستمر نشاطُهم الثقافي زمناً طويلاً بعد مرحلة التبشير بالإنجيل: وهكذا فإن الفيلسوف جان سكوت إيريجين (نحو٨١٠-٨٧٧) جاء إلى بلاط شارل الأصلع في النصف الأول من القرن التاسع ليترجم أعمال «دينيس الإيروباجي» التي قدّمها الإمبراطور «ميشيل دي بيغ» إلى «لويس الورع» في عام ٨٢٧؛ وفي بداية القرن العاشر، غدا «ماريان لي سكوت»، المعتزل في فولدا، وفي شطرٍ كبيرٍ من حياته، المؤلِّفَ لأخبارٍ تاريخية يقترح فيها مراجعة تاريخ الأحداث في العصر المسيحي.

وغدت الكنيسةُ الإنجليزية التي فجرّ نشاطَها الرهبان الإيرلنديون والرومانيون الذين انتدبهم في عام ٥٩٧ غريغوار الكبير، مقرّاً للتبشير بالإنجيل. والمهمةُ الكبرى أنجزها «ونفريت»: لقد جاء من من أديرة «وبسيكس» وانخرط، بدءاً من عام ٧١٦، في نشاط تبشيري قاده إلى «فريز»، ثم إلى «تورنغ وبارفايا».

ومن انجلترا أيضاً جاءت الجهود الأولى للتبشير بالإنجيل في اسكندنافيا. وقد احتفظت الكنائسُ الدنماركية والنرويجية زمناً طويلاً في طقوسها أو أدبها الديني ببقايا علاقاتها القديمة مع كنيسة انجلترا. لكن التنصير جرى أيضاً في شرق الإمبراطورية الجرمانية: في مورافيا الكبرى وفي بوهيميا في القرن التاسع، وفي بولونيا وهنغاريا منذ النصف الثاني من القرن العاشر؛ وكذلك أُسِّستْ أسقفيةُ «أروس» في عام ٩٧٤ في الدنمارك. في جميع هذه المناطق، كما في جميع المناطق التي سادتها المسيحيةُ قديماً، كانت اللاتينيةُ هي لغة الطقوس الدينية ولغة الثقافة. وليست اللغةُ المحليةُ محتقرةً بالضرورة، على الأقل كلغة- تغتني بالتفكير- وبها يستطيع الإيمان ويجب عليه أن يُعبّر عن نفسه: منذ آخر القرن التاسع ترجم الملكُ «ألفريد» إلى الإنجليزية القديمة أربعة كتبٍ أساسية في ثقافة العصور الوسطى: التاريخ الكنسي لـ«بيد»، عبء القسّ لغريغوار الكبير، العزاء، لبويس، وتاريخ العالم، لــ«أوروز». لكن هنا، كما في أيّ مكانٍ آخر، تظل اللاتينية هي المرجع. نحن نجد إذاً، في كل هذا القسم من أوروبا، وأمام هذا الوضع من ازدواجية اللغة الذي تتعارض فيه اللغة العلمية وهي اللاتينية، مع اللغات المحلية، في حين أن اليونانية الفصيحة، في إمبراطورية الشرق، تتعارض مع اليونانية المحلية، وأن مختلف أشكال السلافونية تلعب الدورَ نفسه في بعض البلدان السلافية (بلغاريا، بلاد الصرب، روسيا، وفي بوهيميا وكرواتيا لزمنٍ).

مواقع الثقافة وطريقة انتشار النصوص

العالم الأدبي الأوروبي الذي تكوّن بين القرن الثامن والقرن الثالث عشر، شأنُه شأن المبشّرين السكونيين الذين لا يعتريهم الكللُ، هو نتيجةُ هجرةٍ

مستمرةٍ للمعرفة والنصوص ترمي في آنٍ واحد إلى نقل المعرفة الموروثة من العصور القديمة وإلى نقل أنماطٍ من الكتابة والفكر تتولّد من هذه الممارسة، في الثقافة الدينية والزمنية على حدّ سواء.

هناك، من جهة، نقلٌ المعرفة التي أعاد رسم خطّ سيرها «كريتيان دي تروا» ابن «شمبانيي» (١١٣٥-١١٨٣):

«بهاء المعرفة والبسالة الفروسية تألّق أولاً في اليونان وجاء بعد ذلك إلى روما وهو الآن في فرنسا».

ومن جهة أخرى نَشْهد تفتّح الآداب القومية، بفضل هذا النقل. ينبغي ألاّ يخدعنا الشغَفُ الفرنسي لدى «كريتيان دي تروا»: فالظاهرة العامة ولم تَنْجُ منها بيزنطة؛ وإذا لم يكن ها هنا تغيّرٌ في المكان، أو إذا لم يكن سوى تغيّر قليل، إلا إن المبدأ المزدوج ما يزال قائماً: هناك من جانبٍ نقل الثقافة اليونانية القديمة، ومن جانبٍ آخر تكوّنٌ أدبٍ بيزنطي؛ والنقل لا يَخْتَصٌ فقط بالثقافة العلمية القديمة، لكنه يُشيع في الوقت نفسه تذوّق الجدّة.

إن دراسة إعداد النصوص لا ينفصل عن دراسة الأماكن التي أُنْتِجتْ فيها هذه النصوص. وهي قبل كل شيء المراكزُ التي انتشرت فيها المعرفةُ الموروثة عن الآباء والتي حوفظ فيها عليها، المدرسة بجميع أشكالها وإذا كانت التقاليد المدرسيّة والجامعية قد استمرتْ في بيزنطة بالرغم من التقلّبات التي مردّها إلى الهجمات الخارجية وإلى أزمة محاربة الأيقونات خلال «الثغرة الكبرى»، فقد انقطعت في الغرب خلال القرون التي تَلَتْ انهيار الإمبراطورية الرومانية، والأديرة هي التي حلّتْ محلّها أو أنشأت التعليم حيث لم يكن موجوداً من قبل: حتى القرن الحادي عشر، اختلطت مراكزُ الثقافة بالأديرة الكبرى. «بيد الموقّر (نحو ٦٧٢-٧٣٥) راهب من «جارو»، قرب نيوكاسل، بينما تختلط بدايات الثقافة الألمانية بتاريخ «سان غال» وطن

«نوكت» و «إيكيهارد» ووطن «تيغيرنزي» أو «فولدا» التي صوّرها «رابان مور» (٧٨٠-٨٥٦).

في بلاد الصرب، كانت الأديرة الكثيرة مقرّاً لنشاطٍ أدبيٍّ غني (الترجمة، ونسخ النصوص التوراتية والطقسية)، مثل «سترودينيكا»، زيكا، بيك، وفي بداية القرن الثاني عشر بدأ العمل على إعطاء السلافونية الصربية شكلها في أديرة «باسكا» (التي أعطت اسمها لمدرسةٍ في الإملاء)، ولا سيما في «شيلنداري» حيث توجد أرضٌ صربية محصورة.

ثم تأتي المدارسُ المرتبطة بأسقفيةٍ (مدارس كاتدرائيات) أو بمعهد الكهنة القانونيين (المدارس المعهدية): مدارس «رامس» و «لون» (القرن الحادي عشر) وشارترو وسان فكتور، وسانت جينيفييف في باريس، وبولويني. وبعض هذه المدارس نشأتْ عنها الجامعات، بحسب مسيرة تجمّع تُخلّصها من الوصاية الكنسية (باريس) أو من الناحية (بولويني).

لكن هناك تمركزاً أساسياً آخر للتبادل الثقافي هو البلاط الأميري أو الملكي. ففي بلاط «هنري بلانتاجينيه» الإنجليزي استطاع القُصّاص البريتونيون، الآتون من إيرلندا أو بلاد الغال، أن يُعرفّوا بتقاليدهم: سوف يستمدّ مؤلفو روايات «تريستان»، أو «ماري دي فرانس»، ومؤلّفو القصائد الوصفية والغنائية، مادة أعمالهم من هذه الحكايات، وفي بلاط بواتييه تجاوبت أصداء الأناشيد الأولى للشعراء الجوّالين، ومنهم «إليينور» حفيدة غيوم التاسع التي ستُعرّف بهذا الفن في فرنسا الشمالية، بينما بدا بلاط فريديريك الثاني في صقلية كأنه مهدُ الشعر الغنائي الإيطالي. واحتوت ألمانيا على عدة بلاطات أميرية مثل بلاط «لاندغراف»، وكذلك الأمر بالنسبة إلى بوهيميا، وبرابان، وآراغون، ولاكاستيل، وبعض الملوك كانوا هم أنفسهم شعراء. وفي جميع هذه البلاطات تمّ إعداد مثّل أعلى لحياة الفروسية حيث يحتل فنُّ الحبّ مكاناً

أساسيًا، وهو حبٌّ يُفتَرض أن ميزته لا يمكن أن توجد إلا في هذه البلاطات بالذات؛ ومن هنا ذلك المصطلح المميّز للفظة الرقة في اللغات الأوروبية المشتقة من لفظة بلاط.

وعلى نحوٍ موازٍ أو على نحوٍ مناقض، استطاعت بعضُ المدن أن تلعب دور الحافز في تطوّر الأنشطة الثقافية، وهذه حالة «آراس» في فرنسا، القرن الثالث عشر، أو الإقطعات الايطالية مثل فلورنسا.

يَفْتَرض انتشارُ المعرفة والأشكال الثقافية أن تضعَ بين أيدي الجمهور الجديد، وباللغة التي هي لغته، تقاليدَ ثقافية مختلفة ومن هنا أهميةُ الترجمات ومناطق الاتصال التي تتم فيها، من أجل إنضاج الآداب الأوروبية.

هذه الترجمات كانت أحياناً من عمل مدارس حقيقية للمترجمين (المدرسة الألفريدية في إنجلترا، في القرن العاشر) ولا سيما في المناطق التي تتصل فيها عدةُ حضارات بعضها ببعض، وهذه حالة إيطاليا الشمالية في القرن الثاني عشر، إذ أمكنَها أن تكون على علاقة مع بيزنطة، عَبْر البندقية؛ وكذلك حال صقلية التي قامت حضارتُها على لغاتٍ حقيقية ثلاث (اللاتينية واليونانية والعربية)؛ وإيطاليا الجنوبية، في القرن الحادي عشر، التي اشتهرت بالأعمال الطبّية لقسطنطين الإفريقي، المترجمة عن العربية واليونانية، ولا سيّما بدءاً من عام ١١٣٠ وحتى النصف الثاني من القرن الثاني عشر، وإسبانيا مع مدرسة مترجمي طليطلة التي أسّسها رئيسُ الأساقفة «رايمون» والتي كانت تحتوي، فضلاً عن الكاستيلانيين والمسيحيين والعرب، على أجانب كثيرين - ألمان (هرمان الكارنثي)، وإنجليز (أديلار الباثي) أو إيطاليين (جيرار الكريموني). وبفضل هذه المدرسة عُرِف فكرُ أرسطو في الغرب اللاتيني.

أما الانتقال من لغة محلية إلى لغة محلية أخرى، فمن الملائم تسجيل بعض المفارقات. لا شك أن ذلك يبدو على العموم ضرورياً لنشر الأعمال الأدبية. وهكذا فإن «هنريك فان فيلديك» (١١٤٠-١١٩٠) من لامبورغ كَتب أول اقتباسٍ للـ«إينيا» بالفرانكية المتأخرة، لكنه عندما استقرّ في «تورنغ» نقل عمله أو كلّف من ينقله إلى الألمانية القديمة، وهي اللغة الوحيدة التي وصلتنا بها مخطوطات روايته، وبالمقابل فإن البروفانسيه، وهي لغة الشعراء الجوّالين لم تكن بحاجة إلى الترجمة، لا في إيطاليا ولا في شبه الجزيرة الإيبيرية: لقد كان الإيطالي «سورديلو» (١٢٠٠-١٢٦٩) وأصلُه من غواتو، قرب مانتو، يستعملها، وكذلك الكاتالاني «غييم دي بيرغيدي» (١١٣٨-١١٩٢) أو «الفونس الثاني ملك آراغون (١١٥٢-١١٩٦). وهكذا غدت اللغة البروفنسالية بدورها، طوال قرنٍ ونصف، لغة الثقافة فيما يختصّ بالشعر.

وأخيراً أمكن لانتشار بعض الأعمال الأدبية أن يؤدي إلى تكوّن لغة أدبية تلائم ذلك الانتشار؛ فالأعمال الملحمية الفرنسية التي انتقلت إلى إيطاليا الشمالية في آخر الثاني عشر قد عُدِّلتْ إلى لغة وسَطٍ بين لغة البندقية واللغة الفرنسية، ودُعيتْ باسم الفرنسية - البندقية. وهكذا نُقلت إلى لغةٍ هجينةٍ، وهي لغة اصطلاحية لهذا الغرض، أنشودةُ بطولة رولان، وأنشودة «أسبريمون»؛ وهكذا أُلِّفت من القرن الثالث عشر إلى القرن الرابع عشر أعمالٌ أدبيةٌ جديدة مثل «هيون الأوفيرنيي»، ودخول إسبانيا، أو الاستيلاء على «بامبيلون».

العقبات والتقلّبات

انتصبتْ عقباتٌ شتى على الطريق التي أدت إلى تكوّن التراث الأدبي الأوروبي. ويتّصل أوضحها بتاريخ الهجرات والفتوحات التي جرت بعد مرحلة الغزوات الكبرى بكثير. وهكذا فقد ازدهرالأدب باللغة الإنجليزية القديمة في القرن العاشر وفي النصف الأول من القرن الحادي عشر، لكن

الفتح النورماندي يميل إلى خَفْضٍ شديدٍ للإنتاج باللغة المحلية لأن لغة الفاتحين هي الفرنسية، أو على الأصح هي اللهجة النورماندية التي تفرض نفسها أكثر من قرنين كلغة اتصالٍ وحتى كلغة إنتاجٍ أدبي على شكل الإنجليزية- النورماندية. وكان لابدّ من انتظار بدايات حرب المئة عام، لكي تبرز بروزاً كاملاً مرحلةٌ جديدة للغة الإنجليزيّة هي الإنجليزية المتوسطة.

وفي فرنسا الجنوبية أمكن للكفاح ضد المانويين الذي قاده «سيمون دي مونفور»، وللخصومات الإقطاعية المتعدّدة، وأخيراً لقوة محاكم التفتيش ومساوئها (محرقة مونسيجور ١٢٤٤) أن تمزّق البلاطات الإقطاعية، وتشرّد الشعراء الجوّالين. ولا شك أن فنّهم أثمر في أمكنةٍ أخرى، بعض الوقت، وكان ذلك في مصلحة إيطاليا وكاستيل، لكن «الجمر الحيّ» الذي كانت الحركة تشعّ منه قد خَمَد، وتحتّم أن تنشأ أشكالٌ أخرى.

استطاعت ظواهر أُخرى، في وضعٍ محدَّد أن تقوم بدور الكابح لتطوّر بعض الآداب. فعلى الصعيد السياسي مثلاً، كان تكوّن الإمبراطورية «الأوتونية» في ألمانيا عامل تماسك، لكن اللغة التي استفادت من ذلك هي اللغة اللاتينية التي تزعم أنها اللغة الشاملة (لأنها لغة الكنيسة ولغة الإمبراطورية). والأعمال الأدبية باللغة المحلية نادرةٌ في ألمانيا في القرن العاشر. ولم يكن الأمرُ كذلك في عهد شارلمان عندما كان التبشير بالإنجيل يبدو مهمةً عاجلةً؛ حينئذٍ ازدهرت الترجمات.

اللغات والثقافات

بالنسبة إلى تطوّر الآداب الأوروبية، من الواجب الاعتراف بعالمين: المجال البيزنطي (الذي لا يضم فقط إمبراطورية القسطنطينية وإنما يضمّ أيضاً قسماً من الأراضي السلافية تلقّى من القسطنطينية التقاليد الدينية واليونانية التي كيفها مع لغته الخاصة)، والمجال الغربي، وبينهما اتصالات، لكنها حتى القرن الثالث عشر تتّجه بممارستها من الشرق إلى الغرب، حتى

عندما استطاعت العلاقات الدبلوماسيّة والتجاريّة أن تجعل بيزنطة تتآلف مع الروح اللاتينية قبل ١٢٠٤ وهو تاريخ احتلال الصليبيين للقسطنطينية.

ظلّت اللاتينية في الغرب طوال المرحلة، ولا سيما خلال النهضة الكارولنجيّة (في القرن التاسع)، وفي أثناء ازدهار المدارس (القرن الثاني عشر)، لغةَ الإبداع الأدبي، بحسب أوضاع كل بلد. فمن المستحيل إذن دراسة الأدب القومي دون الأخذ بالحسبان ما كُتِبَ فيه باللاتينية، وإن كانت الأعمالُ المكتوبة باللغة المحلية وفيرةً، كما هي الحال في ألمانيا وفي فرنسا في القرن الثاني عشر. اللاتينية هي، في آنٍ واحد، تراثٌ شامل وتراث خاص بمنطقةٍ أو بأمةٍ.

بيد أن الوحدة اللغوية، في الغرب، بعيدةٌ عن التحقّق، حتى في صميم الكيانات السياسيّة المكوّنة من قبل أو التي هي في طور التكوّن. ولم تكن فرنسا مقسومةً فقط إلى منطقتين لغويتين متميزتين (الجزء الشمالي والجزء الجنوبي)، لكنها عرفت عدة لغات داخل هاتين المنطقتين، ولا سيما في الشمال، وعلى نحو يتجاوز كثيراً المجال الجغرافي الفرنسي، «البيكاردية» وهي لغة إبداع أدبي ولغة انتشار في الوقت نفسه. وفي الميدان الجرماني أيضاً، تكاثرت المجموعاتُ اللغوية؛ وبرز من بينها بسرعة النييرلاندية المتوسطة التي دعمتْها ديناميةُ المدن الفلاماندية. وحالة شبه الجزيرة الإيبيرية أكثر لفتاً للنظر أيضاً. وإذا كانت اللهجةُ المُستعرَبة، وهي اللهجة المحكية في المناطق التي خضعتْ للعرب، قد اختفت بسرعة، فاللهجة «الليونية» أو البلنسيّة، استمرّتا زمناً طويلاً في بعض النصوص القانونية، ويمكن الكلام على لغتين متكافئتين في إسبانيا، إذا ضربنا صفحاً عن الباسك، وكلتا اللغتين منتجةٌ للنصوص الأدبية، الكاتالاني والقشطالي. وفي البرتغال، تتعارض لهجات غاليسيا الشمالية ولهجات المنطقة الوسطى حتى آخر القرن الثالث عشر، وكانت اللغة العاميّة التي يُكتَبُ بها الأدب، ولا سيما الشعر الغاليسي – البرتغالي مشتركاً بين مملكة البرتغال وغاليسيا.

الأصالة الأدبية في العصر الوسيط

إن السيرورة الشديدة للنصوص التي تُنتَج، سواء على محور التطوّر الزمني - نقل الثقافة القديمة - أو من مجالٍ ثقافي إلى مجالٍ آخر، يَمْنع تصورّ الأصالة طابعاً خاصّاً جدّاً يمكن أن يُحيِّر القارئ الحديث. ففي الظاهر، لا شيء جديد يمكن أن يظهر، وكلُّ شيء هو إعادة كتابة أمينةٍ على نحوٍ ما. ومع ذلك فالمشروع الأدبي الدائم هو قول شيءٍ آخر انطلاقاً من عناصر يسعى المؤلفون إلى تمثّلها واستيعابها؛ إن عالم العصر الوسيط المطبوع بالثقافة التوراتية يعلم أنه لا يستطيع أن يقول شيئاً إلا انطلاقاً من الكلام الذي فكّر فيه مليّاً؛ وبفضل هذا الكلام يرى رؤيةً أبعد وأفضل من سابقيه، كالأقزام المتكدسين فوق أكتاف العمالقة، بحسب صورة «برناردي شارتر» بحيث أننا لو وجدنا، بين كثير من القراءات المكرّرة، عدداً من الأعمال المنسوخة التي لا عبقرية فيها، فإن الحالة الأكثر تكراراً هي حالة الاقتباس التي تُرى فيها، عبر التحولات التي لها دلالتها، يدُ مؤلِّفٍ جديد وسِماتُ الوسط الثقافي الذي نشأ فيه.

الأدب الديني: الميدان المفضّل

الميدان الأمثل الذي ينتشر فيه الإبداعُ الأدبي هو ميدان الأدب الديني. وإذا شئنا التدقيقَ في المصطلح، فإن هذا الأدب لا يمكن أن يُنْظر إليه بمعزلٍ عن غيره. إنه يُشارك، بالفعل، في أشكال كتابة الأدب الزمني (الشعر الغنائي مثلاً)، ويُقيم علاقاتٍ وثيقة مع الملحمة أو التاريخ، وهو يتّجه إلى غايات ليست من النمط الإيماني حَصْراً (تجلّي الهوية القومية مثلاً)، إلا أنه بسبب أسبقيّته - فهو على العموم في بداية الكتابة باللغة المحلية - وتطوّره، يستحقّ أن يُمْنحَ مكاناً خاصّاً.

النص التوراتي

قبل أن تبدأ مرحلةُ العصر الوسيط بكثير، لعبتْ اللغةُ اليونانية دوراً رئيساً في نشر نصِّ العهد القديم، بينما كانت تُوضع بها النصوصُ الكنسية والنصوص المُختلفة في العهد الجديد.

بين هذه النصوص غير الكنسية نَجِدُ بخاصةٍ النصَّ المعروف «بأعمال بيلاطس» أو «إنجيل نيقوديموس» الذي هو في أصل تاريخ «جوزيف الأريماتي» الماثل في حكايات «غرال»، ونقرأ فيه أيضاً أخباراً متعلّقة بهبوط يسوع إلى الجحيم، وكذلك «رؤيا بولس» أو «رؤيا القيامة» التي لعبت دوراً عظيماً في أدب العصر الوسيط المتعلّق بالرؤى والنظر والتأمل حول الملائكة والجحيم والمَطْهر. ثم تُرجمتْ هذه النصوص إلى اللاتينية.

الترجمات الرومانية تأخّرت عن ذلك، وظهرتْ بخاصة في النصف الثاني من القرن الحادي عشر. ويلاحَظُ وجود أعمال أنجلو – نورماندية مثيرة للاهتمام، مثل اقتباس سِفر الأمثال على يد «سانسون دي نانيتي» في (اثني عشر ألف بيتٍ ثمانيِّ المقاطع) في عام ١١٥٠، وكذلك العمل المغفل لـــ«كتب الملوك الأربعة» في نثرٍ إيقاعي، وكذلك ترجمات المزامير، مزامير أوكسفورد، ومزامير كمبردج. وفي ١١٩٠ اقتبس «هرمان دي فالنسيين» في توراته بعض الكتب التاريخية والكتب المُختلفة؛ أحد هذه الكتب المختلفة «إنجيل نيقوديموس» تُرجم إلى الفرنسية قبل ١٢٠٤. أما الترجمة العلمية

للتوراة فهي حمىً محمياً للأرثوذكسية وللمعرفة معاً؛ وكان لابدّ من انتظار عام ١٢٣٠ لنرى ترجمةً تامةً تُنجز برعاية جامعة باريس.

يجب أن نضيف أن النصُّ المصدرَ - النصّ التوراتي- يمكن أن تُزاحمه مزاحمةً جادةً الشروحات العلمية. وتلك حالة المنتخبات التي عملها «بيير الأكول» (بيير كوميستور ١١٠٠-١١٧٩)، في «التاريخ المدرسي» (١١٧٠) وهو كتاب مدرسي للتاريخ التوراتي مخصّص «للاستعمال الدارج» وقد أكسبَ صاحبَه لقبَ «معلم التاريخ»، ومكانةً مرموقةً في دائرة الشمس في فردوس «دانتي». وهذا الكتاب الذي عرفته أوروبا بأسرها، تُرجم إلى الفرنسية في آخر القرن الثالث عشر على يد «غيار دي مولان» بعنوان التوراة التاريخية التي كانت شعبيةً جدّاً حتى آخر العصر الوسيط؛ وقد اقتبس «جاكوب فان ميرلانت» النصُّ اللاتيني إلى اللغة النيرلاندية نحو ١٢٧١؛ وفي القرن التالي تُرجم إلى التشيكية.

ولدى السلاف، كان النصُّ التوراتي موضوعاً للترجمات مثل الكتاب الصربي الجامع لأناجيل الصلوات (القرن العاشر- والقرن الحادي عشر) المكتوب عن أصلٍ سلافي قديم من مقدونيا، والذي يحتوي على خصائص الإملاء السيريلية من مدرسة «راسكا». والترجمات الأولى إلى الكرواتية للنصوص التوراتية التي لم يبقَ منها سوى مقاطع، يعود تاريخُها إلى القرن الحادي عشر، وفي بلاد الصرب، يُفسّر هذا النوعُ الأدبي المتعلق بسِيَر القديسين (حياة القديس سيميون ١٢٠٨، والحيوات الكثيرة للقديس سافا، مؤلّف هذه الحكاية) يفسّر كونَ الملوك الصرب رُفعوا إلى مرتبة القداسة وأصبحوا بعد موتهم غرضاً للعبادة.

وأخيراً فإن ترجمة النصوص المختلفة إلى عدة لغات ترجمةٌ مبكّرة ومتواترة. ويمكننا بهذا الصدد أن نستشهد بالنصوص البلغارية (طفولة يسوع)، و(نبوءة أشعيا) و(كتاب أخنوج)، وكذلك إنجيل نيقوديموس إلى الإنجليزية القديمة الذي يجمع إلى «أعمال بيلاطس» الإنجيل القديم ليعقوب (القرن العاشر)؛ وقد تأخّرت الاقتباساتُ الروسية والكرواتية من إنجيل نيقوديموس (القرن الثاني عشر). وبين النصوص المختلفة والشائعة (رقاد العذراء)، و(حكاية القديس ماكار).

إلى جانب هاتين اللغتين، لغتي الثقافة - اليونانية واللاتينية - أصبحت القوطية، اللغة الجرمانية، أول لغة أوروبية تتمُّ فيها ترجمةٌ مكتوبةٌ للنص التوراتي. وكان ذلك من أعمال «ولفيلا» (٣١١- ٣٨٣) وهو أسقفٌ أريوسي أقام بين الدانوب والدنيبر، وكان له نشاطٌ تبشيري هام. وبدلاً من الحروف الرومانية للجرمان أحلَّ أبجدية أدقّ مستوحاة من الأبجدية اليونانية، واستخدمها لنقل ترجمته (قبل ٣٨٣) وقد بقيت منها عناصر جوهرية، هي صرحٌ مشهودٌ للغة الجرمانية. وفي ألمانيا، شُرِع في ترجمة الأناجيل المتوافقة لـ «تاتيان» في عام ٨٣٠، بينما كان شاعرٌ سكسوني، في الحقبة نفسها يقتبس الرسالة الإنجيلية في «هلياند»:

«الحق أقول لكم، وانا ألحّ على ذلك أمام هذا الجمهور، أحبّوا أعداءكم في قلوبكم، بمقدار ما تحبّون القريبين منكم».

هلياند

إن خاصية عمل «أوتفريددي ويسمبورغ»، مؤلف (كتاب الأناجيل في النصف الثاني من القرن التاسع)، هو أنه أول نص شعري باللغة الألمانية

التي نعرفها؛ ومن حرصه على أن يُتيح «للفرانك» أن يمجّدوا اللهَ في لغتهم، كرّس استخدام البيت المُقفّى في الشعر الألماني:

«لمَ يتخلّى «الفرانك» وحدهم عن ترتيل مدائحهم لله بلغتهم».

وفي البلاد الأنجلو - ساكسونيّة، بدأت أعمالُ الترجمة أيضاً في القرن التاسع، أولاً في مختارات مأخوذة من النص التوراتي موضوعة ضمن مجموعة النصوص القانونية للملك «ألفريد الكبير»، ثم مع ترجمة خمسين مزموراً إلى اللغة الإنجليزية القديمة، وفي نثر إيقاعي يحتوي عليها (كتاب مزامير باريس). وفي القرن العاشر نجد ترجمة كاملة للأناجيل الأربعة بالساكسونية الشرقية، وكذلك نجد تفسيرين محفوظين في «أناجيل لنديس فارن» الرائعة.

قصائد وملاحم توراتية

لمعَ الشعرُ الملحمي باستلهامه التوراتي والمسيحي في وقتٍ مبكّر ببريقٍ خاص في بريطانيا العظمى. لقد ألّف «كيدمون» (مات في نحو ٦٨٠)، وهو راعٍ في دير «ويتبي»، في الربع الثالث من القرن السابع، والمدرسةُ التي ترتبط به، قصيدتين عن «التكوين»، وحكايةً ملحمية عن الخروج، وقصةً عن «دانيال»، وتأملاً حول «المسيح والشيطان». وفيما بعد، يَبْعث الحياةَ في قصيدة «جوديث» نفسٌ ملحمي، وهي لا تنتمي إلى مدرسة «كيدمون»: «لقد ضربتْ، هذه البطلةُ، الشجاعةُ، مرةً ثانيةً، هذا الوثنيُّ الكلب، فدحرجتْ رأسَه على الأرض... وظل ذلك الجسدُ الحقير راقداً، لا حياةَ فيه، رحلت الروحُ المخطوفةُ إلى قاع الهاوية، حيث لا يكف عن السقوط تحت ضربات التعذيب الذي لا نهاية له».

أَلَّف «سنيذوولف» (في أواسط القرن الثامن)، وهو دون شك راهبُ «دنويتش» أربعَ قصائد استلهم فيها المسيحية، وهي تمجِّد استشهاد القديسة «جوليانا»، وأعمال الرسل، واكتشاف الصليب على يد القديسة هيلين، وتاريخ الفداء (المسيح) مع استحضار «قويّ» لألم الكون عند موت المخلِّص: «حينئذٍ، تخدَّدت كثيرٌ من الأشجار، تحت لحائها. بأخاديد من الدموع الدامية الكثيفة والحمراء، فتحوّل النسغُ إلى دم.» وتكاثرت في ألمانيا بين ١٠٥٠ و ١١٦٠ القصائدُ التوراتية. وأقدمُها «تكوين فيينا» الذي يروي في ستة آلاف بيت، على نمطٍ ملحمي، تاريخَ خلق العالم وتاريخ الشيوخ. واعتمدت قصيدتان حول «جوديت» هما «أنشودة لجوديت» و«ملحمة جوديت» أو المكابيين، النغمَ الملحمي، بينما أَلَّفت السيدة «آفا» في نحو ١١٢٠ «حياة يسوع» وفي فرنسا، نجد الاستلهام الملحمي في مختلف الترجمات لـ «انتقام سيدنا» و«يهوذا المكابي» (آخر القرن الثاني عشر وبداية القرن الثالث عشر) الذي يتبنّى كتابة أنشودة البطولة لتمجيد بطل الإيمان المناضل.

سِيَر القديسين

إن إنتاج سِير القديسين بصيغة النموذجية الأربع (الحيوات، الآلام، حكايات العجائب، ونقلُ رفات القديس) الذي يرمي إلى تمجيد مزايا القديس، هو، دون شك، الميدان الأخصبُ في الأدب الديني في العصر الوسيط؛ وقد حافظ على علاقات غنيّة ومعقّدة مع الأدب الزمني.

ويّرجع تكوّنُ سير القديسين كنوعٍ أدبي في أصوله إلى حياة «سانت أنطوان» التي كتبها في القرن الرابع أثناسيوس، أسقف الإسكندرية. وكذلك كان تأثيرُ «التاريخ اللوزياكي» «لبالاذياس» رئيساً، ولا سيما عن «غرايغوار» من

«تور» (٥٣٨- ٥٩٤) الذي ترك في أواخر القرن السادس كتاباً عن «حياة الآباء»، نجح نجاحاً كبيراً حتى القرن الرابع عشر. وترك أيضاً «آلام النائمين السبعة» وأخبارُهم شائقة. والكتاب يَحْكي قصة سبعة شباب في «أفسس»، طوردوا أثناء اضطهاد «ديوكليتان» وحُبسوا أحياء في كهفٍ بقوا فيه مئتي عام قبل أن يتمكّنوا من الشهادة على رجائهم بالبعث، ولهذه القصة عدة روايات سريانيّة، منها عظتان «ليعقوب ساروج» (٥٢١) الذي شدّد على الدافع إلى البعث: «بسببكم أيقظَنا المسيحُ سيدُنا، لكي تروا البعث وتعترفوا حقّاً به»، والرواية التي رواها غريغوار الذي من «تور»، والرواية المسلمة الواردة في السورة الثامنة عشرة من القرآن، والتي تُدعى سورة الكهف. وقد استطاع نصٌ يوناني أن يكون المصدر المشترك للنص اللاتيني والسرياني.

ومن اليونانية أيضاً ترجم «بولس الشماس» (القرن التاسع) إلى اللاتينية قصةَ تيوفيل، وهي قصةٌ نظمها شعراً بالفرنسية «غوتييه دي كوانسي» و«روتبيف»، أو حياة القديسة مريم المصرية التي مُجِّدت في الفرنسية والإسبانية والإيطالية وغيرها.

في القرن العاشر، ضمّتْ مجموعة سِيَر القديسين التي جمعها «سيميون ميتافراستيس»، المستشار الأكبر في بلاط بيزنطة، ما يقرب من مئة وعشرين حياة قديس، ومن بينها الرواية ذات الأصول البونيّة «برلام وجوزافات» ويُنْسَبُ تدوينُها باليونانية إلى يوحنا الدمشقي.

في الغرب، أعظم مجموعة رأت النور في النصف الثاني من القرن الثالث عشر هي: (السيرة المذهبّة) للراهب الدومينيكاني «أياكو بودي فارازي» (يعقوب الفوراجيني ١٢١٨- ١٢٩٨) الذي استخدم مواد ضخمة من سير القديسين، فأظهر بطريقة حيّةٍ اجتياح المسيحية للعالم الوثني وقد طُبعت

هذه المجموعةُ عدة مرات بعد أن تُرجمت إلى الكثير من اللغات الأوروبية (الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والنيرلاندية والتشيكية).

هذه الحكايات التي تتناول سيرة القديسين والتي سرعان ما طُبِعتْ بطابع تكاثر العجائب فيها، هي من أقدم النصوص المترجمة أو المؤلّفة مباشرةً باللغة المحليّة. وهكذا فبعد «الغُنوة الشعبية للقديسة، ايتالي» في فرنسا، جاءت «حياةُ القديس أليكسي» التي لعلها ترجع في أصولها إلى «أيديسة» في القرن الخامس. كُتبتْ أولاً بالسريانية قبل أن تُتَرجَم إلى اليونانية في القرن الثامن، ثم نُقِلتْ إلى روما، نقلها «سيرج الدمشقي» في ٩٧٧ وتُرجمت إلى اللاتينية. وعُرفت قصةُ «أليكسي» بلغة الجنوب الفرنسي، وباللغة الإسبانية والألمانية وبالتشيكية، وبالروسية، والترجمة الفرنسية يمكن أن يعود تاريخها إلى القرن الحادي عشر.

ونحن نعثر على الطابع نفسه في الكتابات المتعلّقة بسيرَ القديسين ذات الأصل البيزنطي لدى الروس والبلغار والصرب: حياة تيودوسيو، مؤسّس جماعة الكهوف الرهبانية قرب «كييف». التي كتبها «نسطور» كاتبُ سير القديسين (١٠٨٠)؛ وفي بلاد الصرب، حيوات القديس جورج، والقديس ديمتري، والقديس «أليكسي»، ومريم المصرية، الموروثة عن بيزنطة، وحياة القديس البلغاري «إيفان ريلسكي» (جان دي ريلا) المكتوبة قبل ١١٨٣.

هذه النصوص المكّرسة لتعظيم الله والقديسين تتلاقى مع منظورات مختلفة. فهي تقترب من مشروع الملحمة. بما أن «جان دي غروشي»، منظّر الموسيقى في القرن الثاني عشر، يعرّف الأنشودة البطولية بأنها «الأنشودة التي تروي أفعال الأبطال وأعمال أجدادنا وكذلك استشهاد القدّيسين». وهي أيضاً تُحاذي الرواية العجائبية، مثل «حياة القديس غريغوار» (النص

النورماندي من القرن الثاني عشر)، التي جعلت من حياة البابا غريغوار بطل رحلةٍ روحية معقّدة تعترضها قصتاً زنىً. هذه السيرة التي اشتهرت طوال العصر الوسيط، ألهمت «غريغوار» لـ«هارتمان فون أو» في «حكاية الخاطئ الطيّب» قبل أن يتناولها من جديد «توماس مان» في روايته «المُختار». وأخيراً فإن النص الذي يروي سيرة القديسين يدافع عن مصالح من طبائع مختلفة كالدفاع عن الدير، مثل «حياة سان ديني»، التي كتبها «هيلدوين» راهب دير «سان ديني» قبل ٨٤٢، والتي توحّد بين مؤسّس الدير و«ديني عالم المجمع»؛ والدفاع عن استقلال ما هو ديني بالنسبة إلى ما هو سياسي، مثل «حياة القديس توماس بيكيت» التي رُويت عنها خمس روايات بين استشهاد رئيس أساقفة كونتربوري، في ١١٧٠، ونهاية القرن الثاني عشر؛ وأخيراً، الدفاع عن الهوية القومية، مع حياة القديسة لودميلا ثم حياة القديس «فنسيسلاس» (ونحو اثنتي عشرة حياة بالسلافونية التشيكية قبل ٩٥٠، ثم في اللاتينية حتى القرن الرابع عشر)، حيث يبدو الشهيد «ملكاً إلى الأبد»، والسيّد الحامي السماوي «لبوهيميا».

الأدب الوعظي

إن المواعظ التي ترمي إلى التعليم اليومي للمؤمنين المرتبط بأوقات الطقوس الدينية، كما ترمي إلى عرض المشاكل المذهبية الهامة، تؤلّف نوعاً تقليدياً في الأدب المسيحي مثّله في الشرق «يوحنا فم الذهب» واثناسيوس (القرن الرابع)، وفي الغرب القديس أوغسطين (القرن الرابع)، أو «ليون الكبير (القرن الخامس).

(الله معبودٌ في كل اللغات، والإنسان يُستجاب دعاؤه إذا طلب أشياء عادلة).

(المجمع الكنسي في فرانكفورت ٧٩٤)

ونحن نعرف أدباً وعظيّاً قويّاً بالإنجليزية القديمة، نعثر فيه على أصداء الصعوبات التي سبّبتّها الغزوات الدنماركية في القرنين العاشر والحادي عشر. وهكذا فإن «ولفستان» في «موعظته للإنجليز» يجعل من الكارثة التي أحدثتّها الغزوات الدنماركية في القرنين العاشر والحادي عشر دعوةً إلى الهداية «بإذن الله، امتلكَ الغزاةُ القوة بحيث أن الواحد منهم هَزَم عشرةً من رجالنا- وأحياناً أكثر وأحياناً أقل وكل ذلك بسبب خطايانا.» وكان لا بدّ من انتظار آخر القرن الثاني عشر في فرنسا لتظهر مجموعاتُ المواعظ باللغة المحلية. وفي إيطاليا، ربما كان أصل «مواعظ فيما وراء الألب»، أو المواعظ الفرنسية الإيطالية، من «البييمون»، في بداية القرن الثاني عشر.

إلى جانب أهمية المواعظ الأسلوبية-الأسلوب الرفيع أو الأسلوب المتداول- فإنها تحتفظ بأمثولاتٍ شتّى، نوادر ذات قيمة تعليمية مأخوذة من مختلف التقاليد (الفولكلور السلتي، الحكمة البوذية، والعربية). من مثل الموعظة الشهيرة لموريس دي سولي الذي روى كيف أن الله، كلي يُري أحدَ الرهبان حلاوةَ الأفراح التي تنتظره في الجنة، أرسل إليه ملاكاً بشكل طائر سَحَره تغريدُه حتى نسيَ كلَّ همٍّ آخر. وعندما عاد إلى نفسه بعد بضع ساعات، كما خُيِّل إليه، لم يعد يعرفه أحدٌ في ديره، وهو نفسه ذهل من رؤية هذه الوجوه التي لا يعرفها. وأخيراً فهم الراهب أنه مكَثَ خارج الدير أكثر من ثلاثمئة عام وأن الله «كشَفَ له بجمال الملاك وبعذوبة تغريده ماشاء من الفرح الذي يستشعره في السماء أصدقاء سيّدنا».

حكايات العجائب

بين الحكايات التثقيفية، انطلقت النصوصُ المرتبطة المنتجة، في القرن الثالث عشر، انطلاقة كبيرة بشكل مجموعات من العجائب المنسوبة إلى العذراء.

في فرنسا، أخذت «عجائبُ العذراء» المؤلّفة في «لاون»، وسواسون، أو شارتر، تُتَرجَم في القرن الثاني عشر إلى اللغة المحلية. وأهمّ عملٍ هو عمل «غوتييه دي كوانسيه» (١٢٢٣) الذي اقتبس مجموعة العجائب «لهوغ مارسيت» من «سواسون»؛ ونجد فيــه عجيبة «تيوفيل» التي ألهمتْ «روتبوف» فيما بعد.

وفي إسبانيا، عظّمت (عجائبُ سيّدتنا العذراء في النصف الأول من القرن الثاني عشر) للكاتب «غونز أليودي برسيو»، القدرة الكلية لشفاعة العذراء التي ليس لها من غاية سوى خلاص النفس، مثلما هي الحال في العجيبة الرائعة التي فيها وعدت العذراءُ رجلَ دينٍ كرّمها باستمرار بالشفاء التام لا شفاء الجسد كما يظن رجلُ الدين، وإنما شفاء النفس.

إحدى أشهر عجائب العذراء موجودةٌ في (حوار حول العجائب ١٢١٨-١٢٢٣) للراهب «سيزير من إيسترباخ» قرب «كولونيي: وهي الحكاية العجيبة التي تُدعى «خادمة الكنيسة» التي تُعدّ ترجمتُها البرابانتية «بياتريس» عظيمة الأهمية، إن راهبة ذات ورع كبير حيال العذراء تهجر ديرها لأنها أحبّتْ شاباً؛ لكنها في لحظة رحيلها:

حينئذ رَفعت نقابها،
ووضعته على مذبح العذراء،
ثم خلعت حذاءها،
ثم ماذا فعلت؟
علقت مفاتيحها كخادمةٍ للكنيسة
أمام صورة مريم.

ثم أصبحت أماً وهجرها حبيبها، فاضطرت إلى أن تمارس البغاء لتعيش. وبعد أربعة عشر عاماً، عادت إلى ديرها وسألتْ عما حلّ ببياتريس التي كانت قديماً خادمةً للكنيسة. فعلمتْ أن الراهبة ما تزال في موضعها. ففي أثناء ضلال بياتريس وغيابها حلّت العذراء مكانها في عملها، وذلك بسبب الورع الذي برهنتْ عليه حيالها من قبل.

التغنّي بمعجزات الله

في بيزنطة كما في أوروبا كلها، كان الشعرُ حلية الأدب الديني في العصر الوسيط، وما تزال روائعه تُغذّي طقوسَ الصلوات.

الشعرُ الديني البيزنطي ذو الإيقاع الذي تطوّر في القرن السادس على يد رومانوس الميلودي إذ حسّن شكل التراتيل فيه، شعرٌ غنائيٌ محكي ودرامي، وهو شعرٌ يُطيل التأمّل في نصوص العهد القديم والعهد الجديد، فيعبّر عن عظمة الخليقة وعن فعل الخلاص. وفي القرن الثامن، بَرّع يوحنا الدمشقي، إلى جانب التراتيل، في شكلٍ شعري جديد، هو شكلٌ يُدعى «القانون» المؤلّف من تسع قصائد ذات موضوعات مستمدّة من الكتاب المقدّس مثل «قانون البَعْث»:

طغيانُ الموت
حكَمَ عليه الخشبُ،
يا ربي، عندما حُكِم عليك بالموت ظلماً،
ولذلك، فإن أمير الظلمات،
لم يستطع أن ينتصر عليك،
فطُرِد بحقٍّ.

الشعرُ الديني اللاتيني استلهم، في بداياته، التراتيل الشعرية اليونانية المتداولة. والشكلُ الأول، شكل الترتيلة، أنشأه «هيلير دي بواتييه» (بداية القرن الرابع)، الذي اطّلع خلال نفيه طوال أربع سنوات في آسيا الوسطى على تلك التراتيل، والذي كان حساساً للمؤثّرات اليونانية، فحسَّن الترتيلة حين جعل العنصر الناظمَ لها نَبْرَ الكلمة لا طول المقاطع. والشكل الأكبرُ الثاني هو «ترنيمة» القدّاس، وهي أولاً نصٌّ متّصل بإقامة القدّاس اليومي، يتطابق مع لحن النغم الطقسي، ثم ما لبث أن خلق لحنه الخاص واندرج في إقامة القدّاس. وبين الأعمال التي لا تُحصى نذكر «ترنيمة الفصح» التي عملها «ويبو دي ريشنو» (٩٩٠-١٠٥٠) كاهن الإمبراطور «كونراد الثاني»، والإمبراطور «هنري الثالث»:

في ضحية الفصح يُقدِّم المسيحيون مدائحهم قرباناً.
لقد افتدى الحملُ النعاجَ،
والمسيح الطاهر، صالح بين الخاطئين وأبيه.

«ترنيمة الفصح» ويبو دي ريشنو

وتُنسَب إلى «جاكو بون دي تودي» (١٢٣٠-١٣٠٦) «الأم الحزينة» وهي استحضار لآلام العذراء التي أُتيح لها الكثير من الإخراجات الموسيقية الرائعة:

«وقفت الأمُّ الحزينةُ باكيةً قرب الصليب الذي عُلِّق عليه ابنُها.
لقد اخترق الحسامُ نفسها المدَلَّهة الحزينة الشاكية».

«جاكو بون دي تودي: الأم الحزينة»

وبالنظر إلى الاستعمال الطقسي لعددٍ من هذه القصائد، ظل معظمُ هذه النصوص باللغة اللاتينية. لكن بعض الأشكال مثل «ترنيمة النواح»، يَستعملها أحياناً الشعرُ الزمني باللغة المحلية (لغة الجنوب الفرنسي). مثلاً إن أول قصيدة بالهنغارية هي اقتباس مثل هذه الترنيمة النائحة ذات الطابع الزمني والاستلهام الصوفي، وهي «شكاة مريم» (القرن الثالث عشر). والكثير من الشعراء الغنائيين ينتقلون بسهولة من الشعر ذي الطابع الزمني إلى الشعر ذي الطابع المقدّس. وقد ترك «بير كاردينال»، و «فلوكية دي لونيل»، و «جاك دي كامبريه» أو «تيبو الرابع» قصائد دينية جميلة، ولقيَ اقتباسُ غنائيّة الشعراء الجوّالين ونقلُها إلى الشعر المريمي تجسيداً باهراً في الشعر الغاليسي - البرتغالي مع: (تراتيل القديسة مريم) لألفونسو الحكيم العاشر (١٢٢١-١٢٨٤).

هذه السيدة التي أعدّها
سيّدةً لي، والتي أُريد أن أكون شاعرها الجوّال،
إن استطعتُ أن أحصل على «حبها
تخلّيتُ عن كل حبٍّ آخر.
إنها وردةٌ بين الورود
وزهرة بين الأزهار
وسيدة بين السيدات والسادة: وسيّدة السادات.

وثمّة تقاليد صوفيّة في ألمانيا قبل الوجوه الكبرى في القرن الرابع عشر: «ميتر إيكهارت»، و«جان تولر»، أو «هنري سوزو»، وذلك مع «هيلديغاردي دي بنغن» (القرن الثاني عشر) و «ميكتيلد دي ماغدبورغ» (١٢١٠-١٢٨٥) وهي مترهبّة سيستيرية من «هلفتا»؛ ونعثر على هذه التقاليد الصوفيّة في شمال فرنسا مع «ماري دوانيي» (١٢١٣) أو «مارغريت بورتيته» (أحرِقَتْ في عام ١٣١٠)؛ وعلى الخصوص في المناطق البرابانتية مع «بياتريس الناصرية» (ماتت في عام ١٢٦٨) مؤلفة: سبع درجات الحب (في أواسط القرن الثالث عشر) وتحتوي أعمالُها على رؤى ورسائل وقصائد من مقاطع تقترب كتابتها من كتابة القصائد الغزلية:

أيها الحب، لقد غنيّتكَ كثيراً، فلم يَنْفعني الغناء؛
مع أنه ما من شيخٍ أو شاب لا يُدخل الحبُّ إلى قلبيهما
السكينةَ.
لكني لا ألقى منكَ سوى القليل من الدواء
وكأن غنائي ودموعي قد ذهبت سُدىً.

وفي «برابانت» وشمال فرنسا يرتبط هذا التيارُ الصوفي بحركات الورع الشعبي والجمعيات من نمط جمعيات المترهبّات؛ وفي إيطاليا تأثّر التعبيرُ الصوفي بشخصية منشئ الرهبنة الفرنسيسكانية (فرانسوا داسيز ١١٨٢-١٢٢٦) الذي يغنّي بلغة مطبوعة بالطابع «الأومبري» مديحَ مخلوقات الله كما في «أنشودة الشمس»:

«تباركتَ» يا ربي، مع كل هذه المخلوقات،
وعلى الخصوص مع سيدتي الشمس الأخت التي تَمنح ضوءَ النهار
والتي بها تُنير العالم.
إنها جميلةٌ، وهي تشعّ بكل بهائها العظيم!

وهي تحمل شهادة عنكَ، يا إله الأعالي».

(فرانسوا داسيز: أنشودة الشمس)

هذا التعبير يتجسّد بخاصة في شكل التسبيحة التي مثّل لها «جاكوبون دي تودي» الذي يمكن أن يكون شعره هجائيّاً مثلما هو غنائي.

وأخيراً، فمن الملائم أن نذكر، في باب القصائد الصوفية لتلك المرحلة «كتاب الصديق والمحبوب» الوارد في الكتاب الخامس من كتاب «بلانكيرنا» (١٢٨٦) للكاتب الكاتالاني «رايمون لول» (١٢٣٥-١٣١٣):

أيها المحبوب الذي دَفعني إلى الحب، إن لم تُسْرع إلى نجدتي، فلِمَ أردتَ أن تخلقني؟

ولم أردتَ أن تتحمّل من أجلي كلَّ هذا السقام وكلّ هذا الألم الموجع؟ وبما أنك ساعدتني كثيراً على الارتقاع، فساعدني على الهبوط لكي أتذكّر أخطائي وعيوبي فأكرهها لكي أتمكّن بعد ذلك من رفع أفكاري إلى الرغبة في قِمَتِكَ وتمجيدها ومَدْحها.

(رايمون لول: كتاب الصديق والمحبوب)

وفي بيزنطة، كان شعر «سيميون» اللاهوتي الجديد (٩٤٩-١٠٢٢) شوقاً إلى النور الصوفي وفي «محبة التراتيل الإلهية» يتعارض ضياءُ الله مع ظلمة العقل البشري.

وفي بعض الأشعار الدينية يمكن أن يتجسّد الشعورُ بالهويّة القومية؛ وهكذا ففي الترتيلة التشيكية (يارب، اشفقْ علينا)، من الربع الثالث من القرن العاشر، ولا سيما الابتهال إلى «السيد والحامي السماوي» من بوهيميا (القرن الثاني عشر)، ثلاثُ مقطوعات أغنتْها ستُّ مقطوعات أخرى حتى القرن الخامس عشر)، وهو ابتهال أُنشِد خلال قرون كنشيدٍ وطني حقيقي:

أيها القديس فنسيسلاس، دوق بلاد بوهيميا،

وأميرنا، ادعُ من أجلنا لله والروح القدس!

«كيريا لايسون»

نطلب عَونَكَ

اشفقْ علينا، عزِّ الحزانى، اطرد الشرّ كله

أيها القديس فنسيلاس!»

وفي بولونيا يقع هذا الدورُ على ترتيلة العذراء (القرن الثاني عشر):

أيتها العذراء، يا أم الإله

يا مريم المغبوطة

بابنك، سيدنا،

أيتها الأم المختارة، مريم

اعطينا، امنحينا،

كيريا لايسون!

الأدب التعليمي

يغطّي الأدبُ التعلمي ميداناً فسيحاً من حيث أن كل ما كان يُكتَب حينئذٍ كانت مهمّتُه التعليم والتنشئة، على نحوٍ قليلٍ أو كثيرٍ. ومن العسير، على كل حال، التمييز بين «فروع المعرفة»، فكل فرعٍ يمكن أن يكون مجازاً للآخر أو صورة عنه: «فالعلم» و «الأخلاق»، و «القراءة الدينية» تتلاقى في الغالب، كما يمكن أن نشاهد ذلك في الموسوعات وكتب «الحيوان».

التقاليد الموسوعية

إن التقاليد الموسوعية التي غذّاها في الغرب اللاتيني علمُ الاشتقاق (كتاب الاشتقاقات، بداية القرن السابع) لإيزيدور الاشبيلي، قدّمت أعمالاً مكتوبة باللاتينية بصورة أساسية، تحاول أن تشمل مجموعَ المعرفة. فمنذ «في طبيعة الأشياء» (٨٥٦) للألماني «رابان مور»، وحتى «المرآة» للدومينيكاني «فنسان دي بوفيه» (القرن الثالث عشر) تتالت الموسوعات: «صور العالم» (القرن الثاني عشر) «لهونوري أوتان»-الذي ربما كان موطنه «الدانوب»- وقد اقْتُبِسَتْ مرتين في فرنسا في القرن الثالث عشر (ولا سيّما على يد «غوسان دي ميتز» في ١٢٤٦ بعنوان: صور العالم، وكذلك على يد الإنجليزي ألكسندر نيكهام ١١٥٧-١٢١٧ بعنوان: طبيعة الأشياء، والدومينيكاني البرابانتي «توماس دري كانتمبتي»: «طبيعة الأشياء» في ١٢٥٠، وبارتيلمي الإنجليزي: «خصائص الأشياء» ١٢٥٠).

هذه الموسوعات ما لبثت أن تُرجمتْ إلى اللغة المحلية، ما عدا موسوعة «برونو تولاتيني» وعنوانها: «كتاب الكنز» (١٢٦٥) المكتوبة بالفرنسية مباشرةً.

يتميّز بعضُ هذه النصوص بهدفٍ خاص، مثل: السفينة الخصبة «لايغبرت دي ليبج» (أواخر القرن العاشر وبداية الحادي عشر)، وهو يصف مركباً رمزيّاً محمَّلاً بمواد التعليم الموسوعي، أو «أوقات الفراغ الإمبراطورية» «لجرفيه دي تيبوري» (أواخر القرن الثاني عشر وبداية القرن الثالث عشر) وهو كتابٌ يُحصي «معجزات كل مقاطعة».

وفي بيزنطة، كانت التقاليد الموسوعية غنيّة ومتعدّدة الأشكال. وهي محاولة الإيضاح المسيحي لولادة الكون وتطوّره، وتستطيع، مع المواعظ حول أيام الخَلْقْ الستة التي بدأها باسيليوس من قيصريه والتي تمّمها «غريغوار النيسي»، واستأنفها فيما بعد «جورج البيسيدي» (القرن السابع) أن تجمع الملاحظة والتفسير المجازي الرامز: هذا العمل الذي قلّده «إمبرواز دي ميلان»، ثم البلغاري «جان الأسقف» (القرن التاسع) الذي لقي كتابُه نجاحاً كبيراً في البلدان ذات اللغة السلافية، وتابعه في منظوره، لكن بنماذج مختلفة الدنماركي «أنديرز سوينسون» (١٢٢٠) في «الأيام الستة» وهو ملحمةٌ توراتية وعلمية.

ويمكن للموسوعة أيضاً مع (آلاف الكتب) «لفوتيوس» (القرن التاسع) أن يختصّ بالميدان الأدبي. فالمؤلِّفْ، بجَمْعه وشرحه للمؤلَّفات الزمنية أو الدينية التي قرأها وناقَشها في أثناء الاجتماعات التي كان يَعقدها في منزله، يبدو كأنه مُبدع النقد الأدبي الذي يمتدّ حقلُه من هيرودوس إلى البطرك «نيسيفوريوس».

لكن المعرفة الموسوعية يمكن أن تُعنَى أيضاً بجوانب من الحياة العامة، كما نرى في عمل قسطنطين السابع (النصف الأول من القرن العاشر) الذي يُعلمنا في «إدارة الإمبراطورية» عن علاقات بيزنطة بالبلدان المجاورة، وهو يهتمّ بالتنظيم الإداري والعسكري في الإمبراطورية في «الثيمات»، والثيمات هي الوحدات الإدارية، وهو أخيراً يصف المجتمع البيزنطي عبر تاريخه «كتاب احتفالات بلاط بيزنطة».

«كل ما كُتِبَ فإنما كُتِبَ لتعليمنا»

(بولس)

أن تقوِّل الإنسان وأن تحوِّله

الأدب الأخلاقي الذي يتميّز بقصده الأخلاقي الرامز-تحويل سلوك القرّاء- أدبٌ متعدّد الأشكال. ويمكن أن نميّز أولاً الأدب الوعظي والأدب الحِكَمي. وكان اللجوء إلى المثَل الذي يوضّح تفكيراً أخلاقياً شائعاً على الخصوص في ألمانيا، في الشعر الحِكَمي. وقد عَكَفَ عليه شعراء كبار مثل «والتر فون دير فوغلويد» (١١٧٠-١٢٣٠) أو «رينمار فون زويتر» (١٢٠٠-١٢٦٠).

حظيتْ مجموعاتُ الحِكم والأمثال بنجاحٍ كبير طوال العصر الوسيط، وقد قدمت التوراةُ النموذجَ في سفر الأمثال أو في سفر الجامعة، ولكن قدّمت مثل ذلك أيضاً الثقافةُ القديمة لمرحلة ما بعد الكلاسيكية مع «أشعار كاتون» التي يتلازم فيها البيتان معاً (في النصف الأول من القرن الثالث عشر)، وهي مجموعةٌ من الحكم الرواقية، تُرجِمتْ هذه النصوصُ وأفسحت المجال لكثير من التنوّعات. وأكثرها إثارةً ذلك الشكل الذي يقوم على الحوار والتضاد: «حوار سليمان وماركولف» ولعله من أصلٍ تلمودي، فهو مجموعة أمثالٍ وألغاز تتعارض فيها حكمةُ سليمان مع أجوبةِ المجنون «مركول» الهزليّة بل

والشائنة. وهذا النصُّ معروف في ألمانيا منذ القرن الحادي عشر، ومنه تتوالد ملحمةٌ الشعراء المنشدين في القرن الثالث عشر (سلمان وموروولف) وقصيدةٌ وعظيّةٌ في القرن الرابع عشر (سليمان وماركوف)؛ وتُرجم عدة مرات في فرنسا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر.

تأتي بعد ذلك مجموعاتُ النوادر أو الحكايات التثقيفية، ولا بد من الإشارة إلى ثلاث مجموعات هامة. من جهة مؤلَّف «موسى السيفاردي»، المولود في ١٦٠٢ في هويسكا، والذي اعتنق المسيحية، وكتب باسم بيير ألفونس «تعليم رجل الدين»، وفيه يَرْوي رجلٌ مسنٌّ لابنه نحو ثلاثين نادرة جادة وهزلية مأخوذة من الحكمة العربية، وهي كثيراً ما تكون ذات أصول هندية. هذا التعليم لرجال الدين نَهبَه المبشرون والجامعون وتُرجم في الغالب.

مجموعة أخرى جديرةٌ بالملاحظة هي أخبار سندباد الهندي (القرن الثامن قبل الميلاد) التي تروي المخاطر التي يتعرّض لها أميرٌ شاب حُكِمَ عليه بالبَكَم لمدة ثمانية أيام من جراء وشاية زوجة الملك أبي الأمير الشاب. ذلك أن الزوجة الشابة التي راودت الشابَ عن نفسه رأت محاولاتها تَبوء بالخيبة اتّهمت الأمير بأنه أراد اغتصابها، تعهّد بالدفاع عن الشاب الذي لا يستطيع الكلام سبعةُ حكماء قدّموا أمثلةً على الخداع النسوي؛ وفي اليوم الآخر، تكلّم الأميرُ بدوره، وأقنع الحضور بأن المرأة التي اتّهمته كاذبة. وليست واضحةً الطرقُ التي وصل بها النصُّ السنسكريتي إلى أوروبا الغربية، لكن انتشار الكتاب كان خارقاً للعادة. ونحن نعرف روايةً سريانية له في القرن العاشر «سندباد» تُرجمتْ إلى اليونانية في القرن الحادي عشر (سنتيباس)، والكثيرَ من الترجمات الفارسية، والترجمة الإسبانية عنوانها: «كتاب حِيَل النساء وخدعها» (١٢٥٣)، و«سندباد» العبري في القرن الرابع

عشر والترجمة العربية في القرن الرابع عشر «الوزراء السبعة». أما الترجمات الغربيّة التي أضافت إلى النسيج العام نوادر جديدة، فيُشار إليها عموماً باسم «رواية الحكماء السبعة»، وتتضمّن عدة أُسَرٍ يُمثِّل نصٌ شعريٌ فرنسي إحداها، وقد تُرجمتْ إلى لغاتٍ أوروبية كثيرة وألهمت بوكاشير كما ألْهمَتْ «جون غوير».

أمثال إيزوب الأسطورية

مؤلِّف الأمثال، إيزوب، هو الذي يلعب الدور الأكبر، وهو سيّد هذه التقاليد اليونانية منذ الحقبة الإسكندرية حتى آخر القرن الثاني عشر. وهو معروفٌ في الغرب عبر المجموعة الشعرية التي جمعها «أفيانوس» (في القرن الرابع)، وعبر مجموعة «رومولوس إمبيراتور» (في القرن التاسع) التي ولّدتْ مجموعاتٍ أخرى مثل «إيزوب الجديد» «لإسكندر نيكهام» لقد استُخدمتْ أمثالُ إيزوب المحكية كما تُستَعْمَل الأمثال العادية، استعملها المبشّرون، ونحن نجدها بخاصةٍ في «كتاب النوادر» (في بداية القرن الثالث عشر) للسيستريسي الإنجليزي «ادو دي شيريتون»، وفي «كتاب مختلف مواد الوعظ» (١٢٥٠) «لايتيين دي بوربون»، وفي «المواعظ» (في القرن الثالث عشر) «لجاك دي فيتري». وهذه الأمثال المحكية مترجمةٌ أيضاً إلى اللغة المحليّة. ونحن نعرف ترجمةً باللغة الإنجليزية من القرن العاشر، وترجمةً فرنسية «لماري دي فرانس» باسم «إيزوبيه» (نحو ١١٨٠). وعُمِلتْ ترجماتٌ أخرى خلال القرن الثاني عشر وآخر العصر الوسيط.

المؤلفات الأخلاقية

المؤلَّفاتُ الأخلاقية التي لاتُحصى تقع عند مُلتَقى الإيديولوجيّة والمعرفة والنصائح العملية. إنها تعلّم آداب السلوك كما تعلّم فنّ الحب أو مهمّات الأمير.

وهكذا فإن «بونفيزان دي لاريفا»، وهو مؤلّفٌ من «ميلان» في النصف الثاني من القرن الثالث عشر، يندرج في التقاليد القديمة، فيقترح في «خمسون طريقة لحسن الجلوس إلى المائدة» وهي كتابٌ موجز في «آداب المائدة»، لكن الدلالة الروحية غير غائبة عنها:

«الطريقةَ الثالثةَ الصالحة هيِ التاليةَ: لا تَستعجلْ الجلوسَ إلى المائدةَ قَبل أن يُؤْذَن لكَ في ذلك».

«وإذا دُعيتَ إلى عرس فحاولْ ألا تدع نفسك تأخذ حاجتَها من الرفاهيةِ قَبل الجلوس إلى المائدة، إذا لم تَشأ أن تُطرد».

أما أفكار «أندرياس كابيلانوس» حول الحب فهي تهدف إلى تَقْنين عادات الحب وأعرافه في شكل كتابٍ مدرسي موجز: «فن الحب الكامل» (في نحو ١١٨٥)، مستخدماً مصادر شتّى (ما رواه «أوفيد» في فنّ الحب، الأغاني، القصص الأرثورية). والرؤيةُ المقترحة متناقضةٌ على نحوٍ مدهش: الحبّ نقيٌّ لأن الطبيعة أرادتْه، وهو في الوقت نفسه يُحتّم استخدام العقل في الإطار الغزلي؛ لكنه أيضاً مصدرٌ جميع الشرور إذْ «ما من امرأةٍ صالحة». هذا العمل المتناقض كان له جمهورٌ وفير. وكان هدفاً لصواعق رئيس أساقفة باريس في ١٢٧٧، وتُرجم إلى الفرنسية في ١٢٩٠، وألهم الكثير من المؤلفين مثل: «ألبرتانو دي بريسكيا» في كتابه: «في محبة الله ومحبة القريب» (١٢٣٨)، و «جوان رويز» رئيس كهنة «هيتا» في «كتاب الحب الكامل» (في القرن الرابع عشر).

وأخيراً، فبين مرايا الأمير، نذكر محاولتين لتحديد صورة الملك في روسيا «كييف».. والأولى هي رسالة محرّرة باليونانية ومترجمة إلى السلافية، وفيها يُعلن رئيس الأساقفة «نيسوفور الأول» (بداية القرن الثاني عشر)، خدمةً لـ«مونوماك»، وحدةَ الطبيعة بين السلطة الأميرية الروسيّة والسلطة الإمبراطورية، وهو بذلك يُسبغ على السلطة الأولى بعداً دينياً. أما

المحاولة الثانية فهي «تعليمٌ» حرّره الأميرُ نفسه، وهو يستذكر الشروطَ المحسوسة لممارسة السلطة الأميرية، ويؤكد إرادته تطبيقها بحسب قواعد الأخلاق المسيحية، وذلك دون أن يسعى إلى إعطاء سلطته أساساً إيديولوجياً، مبتعداً بذلك عن التقاليد البيزنطية.

فصاحة القول وبلاغة الكتابة

حافظتْ بيزنطة على التقاليد النظرية الموروثة عن العصور القديمة والقرنان العاشر والحادي عشر غنيّان غنىً خاصاً، وشاهدان على إجلال البلاغة، مع «فوتيوس» و «ميشيل بسيلوس» (القرن الحادي عشر)، و «جان ايتالوس»، وكان رجلَ دولةٍ وراهباً وأستاذاً، وقد وضعَ مؤلّفاتٍ بلاغية تأثر فيها بأرسطو، و «ميشيل إتاليكوس» (القرن الثاني عشر)، «أفلاطون الثاني»، و «تيودور برودروموس» (القرن الثاني عشر) وهو مؤلّف خصبٌ جدّاً.

هذا الشغفُ بالخطاب والآداب يتجلّى أيضاً في الاحتفاظ بشهادات الماضي الأدبيّة، مثل «المختارات البلاطية» الثمينة، «لقسطنطين سيفالاس» (بداية القرن العاشر) الذي استخدم مجموعات أقدم (ولا سيما «تاج ميلياغر»)، فأظهر تطوّر نوعٍ معيّن هو قصيدة الهجاء من القرن السادس عشر قبل الميلاد حتى القرن العاشر الميلادي.

وفي البلاد ذات الثقافة اللاتينية، اتّخذت البلاغة أولاً شكل مجموعاتٍ للصكوك والرسائل ترمي إلى تعليم إنشاء صكوك الدواوين مثل «مجموعة أودالريسي» (في القرن الحادي عشر). وفي القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وانطلاقاً من مؤلّفات شيشرون وهوراس وكفنتيليان، ظهر البحث البلاغي حول فنّ الكتابة، حتى وإن كانت الشواغل القانونية، في إيطاليا خاصة، أبْقَتْ على الهدف العملي. والفن الذي تصدّى له الكثير من المؤلفين هو «فنّ التأليف».

العلم والتأويل

إن ملاحظة الطبيعة يمكن أن تكون مبرّراً لظهور تقنيّة التأويل الرمزي المميّز لروح العصر الوسيط. وتلك حالة الكتب التي تتحدّث عن خصائص الأحجار، وعن وصف الطيور، وبخاصةٍ عن الحيوان، وهي كتب أوحت بها مجموعةٌ إسكندريةٌ من القرن الثاني، هي (الطبيعي) ولها ترجمة باليونانية المحلية من القرن الخامس عشر.

وتُرجمتْ إلى اللاتينة في القرن الرابع، وانتشرتْ انتشاراً واسعاً في انجلترا وإيرلندا وألمانيا وفرنسا. وفي الفصل المخصص لطائر البجع، نقرأ أن الصغار تتمرّد على أبيها الذي ينتهي بأن يقتلها؛ حينئذٍ يَضرِب البجعُ نفسَه بمنقاره، فإذا سالت قطراتٌ دمه على صغاره ردّ إليها الحياة. فالبجع، كما كتبَ «فيليب دي تاون» (القرن الثاني عشر) مؤلف أول كتاب عن الحيوان على شكل رواية، البجع يرمز:

«إلى ابن القديسة مريم

ونحن صغاره

ولقد نهضنا وبُعِثْنا من الموت، في الشكل البشري، بفضل الدم الغالي الذي أراقه اللهُ من أجلنا، مَثَّلنا مَثَلُ صغار الطير التي تظلّ ميتةً خلال ثلاثة أيام».

ذاكرة الأزمنة

هو ميدانٌ من أهم ميادين الأدب في العصر الوسيط. فهو من جهةٍ يقدّم غالباً أقدمَ الشهود على الأدب القومي وعلى وَعْي هويّة الجماعة، ومن جهة أخرى، يقترح، في العالم المسيحي، تفكيراً في العمل الإلهي عبر الزمن ويسعى إلى إعطائه شكلاً أدبيّاً.

وممّا جرى، يريد تاريخُ العصر الوسيط أن يَستبقي ذاكرة الأزمنة، ومن هنا الأهمية التي يُوليها تاريخَ الأحداث الواقعيُّ أو المفترض. وقصدُه التعليمُ، أكثر من الأنواع الأدبية الأخرى، التعليمُ ذو الطابع الديني غالباً (التواريخ الكنسية على طريقة «بيد») وأحياناً ذو الطابع السياسي (أوتوفون فريزيغ). وهذا التاريخ يُجمِّع كنز الأزمنة، ولا يسعى إلى التمييز بين الحقيقي والخيالي ومن هنا أهمية المادة الأسطورية والفولكلوريّة التي يمكن أن نجدها فيه. وهو أيضاً يتحرّى الجودةَ في ما يقول: إن على المؤرخين، «رواة الأحداث» أن «يوشّوا هذه الأحداث بالزينة». وهكذا تتأكّد القرابةُ بين التاريخ والأدب.

الأخبار التاريخية العامة

إن عمل الألماني «أوتوفون فريزنغ» (١١١١- ١١٥٨): «تاريخ مدينتين المقدّم إلى «فريديريك باربروس» في ١١٥٧، هو التاريخ الأكثر تمثيلاً ونجاحاً للتورايخ العامة الإنسانية المنتظرة خلاصها. لقد أراد المؤلفُ، وهو يَصف تاريخَ زمنه على ضوء ماضي الإنسانيّة وكذلك نهاياته الأخيرة، «أن يبني تاريخاً يمكنه، بنعمة الله، أن يُظهر مصائب أهالي بابل، وكذلك مجدَ مملكة المسيح المأمولة بعد هذه الحياة ، والتي ينتظرها أهالي القدس، مع تذوّقهم بواكيرها في هذه الحياة. وأصالة «أوتو» الذي هو، من جهة أخرى، شاهدٌ ثمينٌ على عصره. حيث أنه عدّل، كما نرى من هذه الأسطر من التمهيد، الرؤية الأوغسطينية للمدينة السماوية؛ إن كنيسة المسيح المقترنة بالإمبراطورية الرومانيّة وبثقافتها كلها، استقرّتْ الآن في ألمانيا، في إمبراطورية باربروس، حيث يمكن التذوّق المسبق للقدس السماوية.

التواريخ القومية

هذا النوع منتشرٌ كثيراً، لأنه مرتبطٌ ارتباطاً وثيقاً بالوجدان القومي.

في بيزنطة، في بداية القرن الثاني عشر، يُعدّ عملُ «حنّه كومنين» (١٠٨٣-١١٤٨): عملاً من كاتبةٍ كبيرة، حتى وإن كانت هذه الحكاية عن مُلْك ألكسي كومنين (١٠٨١-١١١٨) تنقصها المتانةُ التاريخية. وفيما بعد، روى «نيسيتاس كرونياتيس»، السكرتير الإمبراطوري، والقاضي والقيّم على الأموال، احتلال الصليبيين للقسطنطينية. وأسلوبه أسلوب البّحاثة، وهو غامضٌ نسبيّاً، وروحُه المعادية للاتينية روحٌ حادة.

وأقدمُ نصٍّ في انجلترا أحرز نجاحاً كبيراً في الغرب، في العصر الوسيط، (هناك مئة وأربع وستون مخطوطة) هو التاريخ الكنسي للأمة الإنجليزية (٧٣١) «لبيد الموقّر». هذا المؤلّف في خمسة كتب، يبدأ مع فتح قيصر «لبريطانيا» واعتناق الجزيرة للمسيحية وينتهي في المرحلة المعاصرة لـ «بيد»، وهو يُقْرن بشكلٍ وثيق تاريخ الشعب الإنجليزي بتاريخ الكنيسة. وهو نبعٌ من المعلومات حول الحضارة والآداب في هذه المرحلة، وهو يشكّل، بالنسبة إلى المواد الفولكلورية، توثيقاً هامّاً، ونحن نجد فيه على الخصوص رؤية «داريتهلم»، التي هي مُنطلَق كثيرٍ من تمثيلات الجحيم والمطهر في العصر الوسيط. وتُرجم هذا العمل إلى الإنجليزية القديمة قبل ٩٠٠م.

ثمّةَ نصوصٌ أخرى هامة هي أيضاً ثمرة نتاج المؤرخين الأنجلو – ساكسون: مثل الأخبار التاريخية الأنجلو ساكسونية، التي بُدئَ بها بالإنجليزية القديمة بمبادرة من الملك «الفريد» في نحو ٨٩٢ والتي تُوبعتْ حتى ١١٥٤، ومجموعُ الأعمال التي حصلت على المواطنة العلمية بين التقاليد الآرثرية،

ومنها تاريخ الإنجليز (٨٢٦) لـِ «نينوس»، ولا سيما «تاريخ ملوك انجلترا (١١٣٦) لمؤلفه «جوفروادي مونمرث» (١١٠٠- ١١٥).

وفي بوهيميا، في نحو ١١١٥ وَصَنَفَ «كوزما» (١٠٤٥- ١١٢٥)، وكان مزوّداً بثقافةٍ كلاسيكية متينة، بأسلوب حيٍّ، ما قبل التاريخ في بوهيميا، مسجِّلاً الأساطير الشعبية عن وصول التشيك إلى بوهيميا، وتأسيس سلالة «البريميسليد» وحرب الأمازونيّات التشيكيّات، ثم وَصَنَفَ تطور البلاد مستعيناً بجميع الوثائق المتيسِّرة وبخبرته الشخصية. أخبار بوهيميا التاريخية هذه التي ألهمت الكثير من المتابعين لعبتْ دوراً هامّاً في تكوين الوعي القومي التشيكي. والأمرُ كذلك بالنسبة إلى «أخبار الهنغاريين التاريخية التي كتبها في القرن الثاني عشر، شخصٌ مجهولٌ لقبٌ نفسه بالمعلم ب. ومن أواخر القرن الثاني عشر «أخبار راهب دوكلجا»، المكتوبة باللاتينية، والتي تتضمّن أنسابَ الغوتورسلاف حتى القرن العاشر، وسيرةَ الأمير «حوفان فلاديمير» (٩٩٧- ١٠١٦) وتاريخ أخبار دولة «دوكلجا» (القرنان الحادي عشر والثاني عشر).

وفي إسبانيا، في ١٢٧٠، أمر ألفونسو العاشر الحكيم بالشروع في بحثٍ واسع في مكتبات المملكة يَسْمح للجامعين الذين يعملون بتوجيهاته أن يقوموا بعملٍ موثّق عن «الأخبار التاريخية الأولى والعامة لإسبانيا»، مستخدمين المصادر الحديثة وكذلك القصائد الملحمية (على الأقل أربعين قصيدة ملحمية). لقد رأى أن السلطة الملكية لا تَسْتند فقط على قوة السيف، وإنما على ذاكرةِ البلاد أيضاً.

وفي فرنسا، نصّان متعارضان ويقترن أحدهما بالآخر، وهما يستحقّان، لهذا السبب، أن يُذكَرا. «كتاب القديس يعقوب» الذي كُتب تكريماً للقديس يعقوب الغاليسي والذي فُرِغَ منه في نحو ١١٥٠، وهو يحتوي في جزئه الرابع «تاريخ شارلمان ورولان» وهي حكاية أسطورية لحملات شارلمان في إسبانيا وموت «رولان» في «رونسيفو»، منسوبةٌ إلى رئيس الأساقفة

«توربان». وما لبث أن فُصِلَ هذا العملُ عن سياقه وعدَّ حكايةً مستقلةً جديرةً بأعظم الثقة. حافظتْ عليها مئة وخمس وسبعون مخطوطةً، وسرعان ما تُرجمت وأُعيدت ترجمتُها إلى اللغات العاميّة. وفي مقابل ذلك ترجم «بريما» راهبُ دير «سان ديني» واقتبس، بناءً على طلب «سان لويس»، مجموعةً كثيفة من أخبارٍ تاريخيةٍ باللغة اللاتينية، جُمعت ببطء من «حياة شارلمان» لـ «إيغنهارد» حتى «مأثرة فيليب أوغست» لـ «ريغور»، وهي تشكل النتاج التاريخي الرسمي للملكة، ومن هنا عنوان «رواية الملوك» الذي أطلقه المؤلفُ على عمله والذي ينتهي في ١٢٧٤.

وفي بولونيا مجموعتان من الأخبار التاريخية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر يشكلان صرْحين أدبيّين هامّين. أخبار فرنسيٍّ مغفل وهي تضمّ المرحلة المبتدئة بالأمير الأسطوري «بوبييل» حتى عام ١١١٣، وهي تروي، فيما تروي، تتويج الأمير «بوليسواف الباسل» على يد الإمبراطور «أوتون الأول» الذي كان حسّاساً لقوة الأمير، فأعلن أن «من المناسب أن يُرْقَع بالتمجيد إلى العرش الملكي وأن يُفْرَض عليه التاجُ، أما أخبار بولونيا التاريخية «بفنسان كادلوبيك» (في بداية القرن الثالث عشر) فقد كُتِبتْ هي أيضاً باللاتينية وتسرد تاريخَ البلاد حتى عام ١٢٠٦. هذا النص الذي يفسح المجال واسعاً لسِيَر القديسين، استُخدِم في المدارس كمختصرٍ للتاريخ والأخلاق، وكنموذج للفصاحة والبلاغة.

وانطلق المؤرخون الروس من المصادر البيزنطية أو من النصوص التي تمجّد العمل الرسولي «لسيريل» و«ميثود»، فجعلوا من تنصّر روسيا الوثنية حدثاً في تاريخ الخلاص، وهذا ما تَشْهد عليه بخاصةٍ «أخبارُ الأزمنة الماضية».

ثم أمر فلاديمير بإعلان البلاغ التالي في المدينة بأسرها: «كلّ من لا يكون غداً على ضفاف النهر، غنيّاً كان أو فقيراً بائساً أو عبداً، فسيكون عدوّي».

وعندما سمع الشعبُ هذه الكلمات خفَّ مبتهجاً وهو يقول: لو لم يكن ذلك حسناً لما اعتنقه أميرنا ونبلاؤنا».

الملاحم Les Sugas

يرتبط بالنوع التاريخي بعضُ «الساغة» الإيسلندية مع أن هذه الأعمال تقع أحياناً على أرضٍ مُشتبهٍ بها بين التاريخ الحقيقي والرواية التاريخية، بل والقصة الخيالية. و«الساغة» حكاياتٌ نثرية أُلِّفت في النصف الثاني من القرن الثاني عشر وأواسط القرن الرابع عشر، لكنها تحتوي غالباً على استشهادات شعرية أقدم وكذلك على بقايا المأثورات الشفهية السابقة، وتزعم بالفعل أنها تاريخ الجماعة الإيسلندية. وهي توفِّر لنا الكثير من المعلومات الهامة.

«الساغة الملكية» تروي حياة ملوك النرويج، كما تروي بصورة عَرَضيَّةٍ، حياةَ ملوك الدنمارك. وهي مؤسَّسةٌ على حكاياتٍ شفهية ذات طابع أسطوريٍ على نحوٍ قليلٍ أو كثير، وعلى قصائد شعراء البلاط الذين كانوا يمجّدون مآثر الأمراء، ومجموعةٌ في مجموعات أشهرها «فَلَكُ العالم» (وهما الكلمتان اللتان بهما تبدأ «الساغة» الأولى)، وقد كتبها الكاتبُ والرجل السياسي الآيسلندي «سنوري ستورلوسون» (١١٧٩- ١٢٤١)، وهي تقدِّم لوحةً لتاريخ النرويج منذ ما قبل التاريخ إلى آخر القرن الثاني عشر.

وكُتِبَتْ «ساغة المعاصرين» بدءاً من السنوات الأولى من القرن الثالث عشر، وعالجتْ الأحداث الدرامية والحروب الأهلية الإيسلندية التي أدّتْ إلى خضوع البلاد لملك النرويج في ١٢٦٢. وأهم أنواع هذه «الساغة» المكتوبة أحياناً نقلاً عن حكايات شهود العيان، تضمّها مجموعة «ستورلنغر»، وهي تفكير في تاريخ إيسلندا وانسجامها المفقود.

و«ساغة» الإيسلنديين المكتوبة بموازاة «ساغة» المعاصرين، تروي أحداثاً أقدم مستخدمة مأثورات جديرة بالاحترام، ولكنها تلجأ أيضاً إلى الإبداع الخيالي. ونحن نجد فيها حياة أفرادٍ مرموقين، من الأبطال، ومن الشعراء البطوليين، ومن الخارجين على القانون، مثلما هي الحال في «ساغة إيجيل» و«ساغة غريتير»، أو تاريخ منطقة على مدى عدة أجيال مثل «ساغة قادة وادي البحيرة». وبعض «الساغة» ولا سيما «ساغة» إنجال «المحروق» ترسم نزاعاً بين عدة أشخاص يُفلت من المراقبة ويؤدي إلى منتهى العنف.

الشعر: الغنائي والهجائي والأخلاقي

الشعر من أعظم ميادين الأدب في العصور الوسطى. وفيه تتأكّد في آنٍ واحدة ثروةُ المبادلات (مسألة الأصول)، وأصالةُ وخصب تقاليد محدّدة (شعر الجنوب)، وعملُ الامتلاك في شتى الثقافات.

الشعر الشعبي وولادة غنائية العصر الوسيط

التقاليد الشعرية القديمة يمكن كشفُ معالمها في الإنجليزية القديمة (الشعر الرثائي) وفي الألمانية (الكارولنجيين).

في إيرلندا، بدءاً من القرن الثالث عشر، استخدمت باللغة المحلّية أشكالٌ عروضية لاتينيةٌ قديمة للتعبير المرهف والغضّ عن الإحساس بالطبيعة وعن الانفعالات الشخصية. وعلى هامش المخطوطات المنسوخة في الأديرة، نجد هذه القصائد القصيرة التي قد تَصلُح كفاصلٍ في الحكايات النثرية. وفيها تجتمع بساطةُ الشكل وحيويّة العاطفة، كما في هذا المقطع القصير المُغفل من القرن التاسع:

«الجرسُ ذو الرنين الساحر الذي يقرع في ليلة تهبّ فيها الرياح، أفضّل لقاءه على لقاء امرأة طائشة».

وأغنية المرأة التي تعالج غالباً موضوع المرأة التي أخفقت في زواجها، وأغنيّةُ الفجر (التي تَستْحضر فراق العاشقين) أو القصيدة الرعوية الصغيرة،

كلُّها أشكالٌ انتشرت في أوروبا بأسرها، ولها أصولٌ شعبيةٌ، لكنها لم يُحتَفظ بها إلا في ترجمات يمكن اكتشاف التأثير العلمي الفصيح فيها. وقد نَظَمَ كبارُ الشعراء في مختلف هذه الأغراض الشعرية مثل «أغنية الفجر» هذه التي نَظَمها «ولفرام فون إيستنباخ» (١١٧٠- ١٢٢٠):

«شاهدتْ امرأةٌ أول شعاعٍ للشمس،
على غناء المراقب، في حين كانت متمدّدةً على السرير
بين ذراعي صديقها النبيل:
حينئذٍ فرَّتْ سعادتُها كلُّها
واغرورقت عيناها المضيئتان بالدموع من جديد، وقالت:
واأسفي، أيها النهار!
جميعُ الأحياء يبتهجون بسببكَ
وينظرون إليك بسرور، إلاّ أنا.
ماذا سيحلُّ بي؟
فمنذ هذه اللحظة، لن يتمكّن حبيبي من البقاء طويلاً بجنبي:
ذلك أن بريقكَ يدفعه بعيداً عني».

الظاهرةُ الأساسية، في آخر القرن الحادي عشر، هو انطلاقةُ الشعر بلغة الجذوب، وهو شعرٌ بأشكاله الأدبية وإيديولوجيته، يَنْهل من ينابيع مختلفة لكنه يَفْرض نفسه كنموذج في فرنسا الشمالية وفي ألمانيا، بينما هو يُعالج بلغته الخاصة في إسبانيا (ولا سيّما في كاتالونيا) وفي إيطاليا الشمالية. وفي موازاة ذلك، كان هناك إنتاجٌ لاتيني قويٌّ ومتنوعٌ حيٌّ، على الأقل خلال القرن الثاني عشر، إنتاجٌ تُلمَح فيه المبادلاتُ، وإلى جانب تقاليد الشعر العروضي الإيقاعي باللاتينية، ينبغي النظر إلى الغنائية العربية مع الأسماء الكبرى ابن حزم (٩٩٤- ١٠٦٣) والمعتمد (١٠٦٨- ١٠٩١)، وأشكال

«الزجل» الغنائية (القصيدة المنحدرة من شعر المستعربين) ومن الموشحات الإيديولوجية تُمجِّد «فنُّ الحياة» الذي يَعْتَمد على نَسَق من القِيَمَ (القَصْد والشباب) وعلى تحويل المخلوق بالحبُّ الكامل.

وبعد «خرجة» المستعربين وهي التجلِّيات الشعرية الأولى بلغة محلية منحدرة من اللاتينية، وُلدتْ أشكالٌ أصيلة أهمها الأغنية، وهي تصلح للشعر الغنائي وللشعر الهجائي وتنطوي على إمكان الحوار (الجَدَل، المبارزة الشعرية، وعولجت عدةُ أغراض شعرية: الشعر المُبهم المُستَغلِق، الشعر المبذول للجميع، تحرّي فخامة اللفظ والوزن. ومؤلِّفو هذا الشعر الذي يقترن فيها «البيتُ» و «الصوت» (الشعر والموسيقى) هم في الغالب الإقطاعيون الكبار، بدءاً بأقدمهم وهو «غيوم التاسع» دوق اكيتانيا، و«رامبو رورانج» أو «جوفريه روديل». وبينهم نساء: «أزاليه دي بورليراغ» و «ناكاستيلوزا» وعلى الخصوص الكونتيسة «دودي» التي اشتُهرت شكواها من الحب الخائب:

«ينبغي لي أن أغنّي ما لا أريد أن أغنّيه،

لأنني شديدة الشكوى مّمنْ أنا صديقته

وأنا أحبّه أكثر من أي شيء في العالم،

ولا شيء يُنيلني حظوتَه: لا الشكرُ ولا الرقة،

ولا جمالي، ولا ميزتي، ولا عقلي؛

لقد خُدِعتُ وغُدِر بي كما لو كنتُ

خاليةً من المفاتن».

الكونتيسة «دودي»

المعجزة الأوكسيتانية

إشعاعُ غنائيّة الشعر الجنوبي يعود، في إسبانيا وإيطاليا الشمالية إلى حُسن الاستقبال الذي لقيه الشعراءُ الجوّالون في بلاط «برشلونه»، و«آراغون» أو «كاستيل»، وكذلك بلاط «مانتو» ومركيزات «مونفيرا». وثمّة شهادةٌ مثيرة للاهتمام. على هذه «الرحلات»، تمثّلها أغنيةُ «رامبودي فاكيراس (١١٥٥-١٢١٠)، «عندما تعود إليّ خضرتي»، إذ المقطع الأول منها بلغة أهل البروفانس الفرنسية، والثاني بالإيطالية، والثالث بالفرنسية، والرابع بالفاسكونية، والخامس بالغاليسية - البرتغالية.

«أيتها السيدة، طالما رجوتُكِ...».

والكثير من الشعراء الجوّالين الكاتالانيين وكذلك بعضُ الإيطاليين يكتبون بلغة أهل البروفانس الفرنسية. وفي أمكنةٍ أخرى، نُقِلتْ الغنائيةُ البروفنسالية إلى لغاتٍ أخرى ولعبتْ دوراً أساسياً في تطوّر الشعر الغنائي. وتلك هي الحالةُ في فرنسا، حيث كان العنصرُ الحاسم هو ارتباط التقاليد الاكيتانية بدوقيّة أسرة «بلانتاجونية» عن طريق زواج «اليينور» حفيدة غيوم التاسع وهنري الثاني ملك إنجلترا. وفي النصف الثاني من القرن الثاني عشر إنما ظهر الشعراءُ الغنائيون، «كانون دي بيتون»، «غاس بروليه»، و «شاتلان دي كوسي»، و «بلونديل دي نيسل» وشكوى الإنجليزي «ريتشارد الملقّب ريتشارد قلب الأسد» حول أسره، بلغة البروفانس وبالفرنسية، يظهر جيداً الدور الموجِّه الذي لعبتْه إمبراطوريةُ «آنجيه»:

«لن يتكلم أسيرٌ بصدق
إلا إذا تكلّم كرجلٍ محزون؛
ولكن لكي يتعزّى عليه أن يؤلّف أغنيةً.

أصدقائي كثيرون، لكن هِباتهم قليلة.
يالَلعار الذي لحق بهم، فلكي يحصلوا على فِديتي
ظللتُ أسيراً هنا شتاءين اثنين».

ريتشارد قلب الأسد

وفي إيطاليا، «تَأَقْلَمَ» شعر البروفانس بلغة صقلية، وذلك بفضل الإمبراطور «فريديريك الثاني هوهنز توفن»، الذي أحاط نفسه في «باليرم» بحاشيةٍ متألّقة، كان الشعراء الجوّالون فيها قدوةً للآخرين وبين شعراء البلاط، لابدّ من ذكر «غياكومو دي لنتيني» (النصف الأول من القرن الثالث عشر)، وهو من جهة أخرى مبتكر «السونيتة» [1] والملك «ساردانزو» (١٢٢٠-١٢٧٢). ومن صقلية، انتقل هذا التيارُ الشعري نحو «توسكانيا»، مع شعراء كبار مثل: «عنيتون داريزو» (١٢٢٦-١٢٩٤)؛ وهنا، ومن جراء التلاقي بين تقاليد «البروفانس» التي نقلها الصقلّيون والتفكير اللاهوتي لتوما الأكويني (١٢٢٤- ١٢٧٤) أو التصوّف الفرنسيسكاني، نشأ تيّارٌ شعري إيطاليٌّ صِرفٌ: «أسلوب الغزل الجديد» مع «غيدو كافالكانتي» (١٢٥٥- ١٣٠٠) و «غيدو غينيزيلي» (١٢٣٠- ١٢٧٦): وفيه نشهد تصعيداً للحب وتصبح السيدة الرقيقة كائناً ملائكيّاً.

وفي شبه الجزيرة الإيبيريّة، كان الشعر الغاليسي. البرتغالي يحتوي على ما يقرب من ألف وسبعمائة أغنيةٍ زمنيّة مكتوبة، من آخر القرن الثالث عشر حتى القرن السادس عشر، كتبها أكثر من مئة وخمسين شاعراً منهم الملكان ألفونس الحكيم من قشتالة و «ديني» من البرتغال.

وفي ألمانيا حيث عُرِفتْ التقاليدُ البروفنسية عَبْر الشعراء الجوّالين الغنائيين، جرت أيضاً اقتباسات إيديولوجية: فالحبّ («مين»، ومن هنا اسم

---

(١) أي المقطوعة المؤلفة من ١٤ بيتاً في نسقٍ معيّن. المترجم

«مينيسنجر») يغدو تصوّراً مُصعَّداً بالنسبة إلى رؤية الشعراء الجوّالين، وتغدو مكافأة الحبيب شيئاً أكثر من الاتحاد الجسدي، تغدو الفضيلة التي تعظّم الحبُّ ذاته، «الحب السامي». هكذا غنى شعراء مثل «هنريك فان فولديك»، و «هنريك فون مورنجن» (مات ١٢٢٢)، و «رينمار فون هاغنو»، (١١٦٠-١٢١٠)، و «الترفون دير فوغلويد».

وفي إيرلندا، أثار اجتياح الأنجلو – نورمانديين للبلاد (١١٦٩) تغيّرات اجتماعية ولغويّة ونفسية عميقة. لقد كنّسَ المجتمعُ الإقطاعيُّ العالمَ البطولي، وأسلمتْ شعبية ملحمة «أولستر» البطولية مكانها لحكايات الحب والمغامرة لدى «أوسيان»، التي غدتْ أكثر شعبيةً.. وبعد الانتقال من الإيرلندية المتوسطة إلى الإيرلندية الحديثة، أنضج الشعراء المحترفون لغةً أدبية نموذجية فَرضتْ نفسها في أرض إيكوسيا العليا. وقد استُخدمت في قصائد وجدانية قصيرة، وقصائد المناسبات، وكذلك في قصائد الحب التي أدخلها الأنجلو – نورمانديون.

الشعر الهجائي أو الواقعي

بين الأغراض الشعرية البروفنسية، كانت القصيدةُ ملائمةً للجدل الأخلاقي والسياسي والذمّ الشخصي. وبين البروفنسيين «برنار دي بورن» (١٣٧- ١٢٠٨)، وهو أحد كبار المؤلّفين الذين زاولوا هذا الفنّ الشعري.

الشعر الهجائي أندر لدى الشعراء الجوّالين، في حين أنه يلعب دوراً هاماً في الشعر الألماني، وعملُ «والترفون دير فوجبلويد» يتضمّن عدداً من القصائد السياسية أو الهجائية.

واتجه تطوّرُ التقاليد الغزليّة باتجاه الهجاء والواقعيّة. ففي ألمانيا، استخدم «نيدهارت فون رويتال» (١١٨٠- ١٢٥٠) في «الشعر الريفي»

التقنية الشعرية الأكثر إرهافاً ليروي الحبّ والجدل في القرية. هذا النمط من التقليد مع التغيير الطفيف نجده في فرنسا فيما بعد في الأغنية التي تُحاكي محاكاة ساخرة النشيدَ الغزلي الفخم. هذا التيّار الواقعي ماثلٌ في إيطاليا في القرن الثالث عشر مع أعمال «روستيكو فيليبي (١٢٣٠- ١٣٠٠) و «سيسكو أنغوليري» (١٢٦٠- ١٣١١)، أو «فولغور دي سان جيمينيانو» (نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر). وفي فرنسا يتوافق هذا التيارُ مع الأعمال الشخصية والسجالية غالباً لـــ «روتبوف» (القرن الثالث عشر).

الشعر اللاتيني

الشعر اللاتيني المتحرّر، كالشعر الديني، من قيود الوزن، والذي يَعْكف على البحوث الإيقاعية أو المتعلّقة بالقافية، شعرٌ يعالج الموضوعات نفسها التي يعالجها شعرُ اللغة العامية. وهو يتحدث عن الحب بطريقة بارعة ومرهفة أو بطريقة قوية وأحياناً فظّة، ويغنّي أفراح الجسد وآلامه، ويجادل السلطة أو الكنيسة. إنه من عمل المثقفين المُعترف بهم مثل «بودري دي بورغوي»، و «هيلدبر دي لافاردان»، أو «غوتييه دي شاتيون»، أو رجال دين ضالّين أو مشوّشين مثل «بريما» أو «رئيس الشعراء»، وهذه النصوص ذات قيمة كبيرة أحياناً وتنمّ على كتابة حيّة قادرة على التجدّد:

«ها هو ذا العالم الذي خلا من عالَميته: لقد أُفْرِغ من كل الخير الذي يَصنَع العالَم»:

(غوتييه دي شاتيون)

كثيرٌ من الأشكال مُشتركة بين الشعر باللغة اللاتينية والشعر باللغة المحلّية، مثل نشيد المحارب: «ماركابرو» في نشيد «اللافادور» (أي الحمّام المطهّر من تجارب الحرب)، وهو يدعو إلى هجران طمأنينة الحياة في سبيل

الله، كما يفعل مؤلفُ هذه القصيدة المغفلة: «السلام باسم الله! لقد عمل «ماركابرو» الكلمات واللحنَ، فاسمعوا ما يقول: لقد بنى لنا الإلهُ السماوي بلطفه حمّاماً قريباً منذا لم يُصنَع مثلُه قط فيما وراء البحار، من هنا إلى «يوشفاط»، وإليه أحثّكم. ليَصلبْنا جميعاً صليبُ السيد الثاني، جراحُ المسيح الجديدة! شجرة الخلاص فُقِدت. عرقٌ غريب دمّر قبرَ السيد المسيح بالعنف؛ والمدينة الملأى بالشعب تقف محزونةً؛ الجدي فَسخَ عَهْد الحمل».

الشعر البيزنطي

استمرّ الشعرُ الفصيح الموروث من العصور القديمة، ولا سيما في شكل القصيدة الهجائية مع الشاعرة «كاسيا» (القرن التاسع)، وفي القرنين الحادي عشر والثاني عشر مع «كريستوفوروس ميتيليانوس»، و «جان جيوميريس»، و «جان كاليكليس». وبدءاً من القرن الثاني عشر ظهر شعرٌ من نمطٍ هجائي وشخصي ووعظي منسوب إلى «تيودور برودروموس» (١١١٥- ١١٦٦)، وسُمِّي لهذا السبب: الشعر البرودرومي. والنصوص الأربعة المحفوظة تشكو الفقر، ونَكَدَ الزوجة، وهمومَ أبي الأسرة الكبيرة أو الوضع غير المريح للمعلم – وستشير بطبيعة الحال إلى راهنيّة هذه الموضوعات – وتهجو الرهبان. وفي ميدان الشعر الواقعي الذي يستلهم الأشياءَ الشخصية نجد «قصيدة السجن» لميشيل غليكاس» (مات ١٢٠٤) وقد كتبها في السجن في عام ١١٥٩ ووجّهها إلى «مانويل كامنون»، وهي دفاعٌ عن نفسه، فالمؤلفُ يشكو من أنه سُجِن بسبب وشايةِ جارٍ له.

الأدب الروائي

ضِمْن تقاليد الرواية الإسكندرية، ظهرتْ في بيزنطة، في القرن الثاني عشر روايات «رودانثي ودوزيكليس» المنسوبة إلى «تيودور برودروموس».

وهذا النصُّ، ككل الروايات اليونانية في عصرها، يتابع النموذج السفسطائي في «الأيتيوبيك» «لهليودور»، ويجري في عالم وثنيٍّ أُعيدَ بناؤه. وتقاليد النوع (الاستعارة الرامزة)، وتقاليد الأسلوب، قد حوفظ عليها بعناية. وهذا العمل مكتوبٌ باليونانية القديمة.

رواية «تاريخ آبولونيوس» ملك صور، وإن لم يكن ممكناً البرهنة على وجود أصلها اليوناني، إلا أنها أظهرت في الغرب اللاتيني أهمية التقاليد الروائية الإسكندرية ولعبت دوراً أساسياً في تطوّر رواية المغامرة والحب. فبعد أن كَشَفَ أبولونيوس عن الزنى الذي ارتكبه ملكُ صور مع ابنته. تزوّج ابنةَ ملك «سيرين» التي ما لبث أن انفصل عنها، وظنها ماتتْ، في حين أنها وضعتْ بنتاً منه. ثم أصبح آبولونيوس ملكَ صور؛ لكنه كان مفصولاً أيضاً عن ابنته التي أفلتت من العار حين فُرض عليها اللجوء إلى الفسق. وبعد عدة سنوات، عثر آبولونيوس على زوجته وابنته، ومَلَكَ على أنطاكية وصور وسيلين.

نَهَل هذا العملُ من مصادر شتّى - قصة أوديب، وحكاية المرأة المضطهدة - وحافظ على تشويق القارئ بجاذبية حكاية وتنوع المغامرات والطوارئ الوعرة في الغالب التي يُكافأ في نهايتها الحبُّ والفضيلة. عُرفتْ هذه الروايةُ في بلاد «الغول» منذ القرن السادس ونُقلتْ عَبْر أكثر من ستين مخطوطة، وعدّت تاريخية للعصر الوسيط بلا جدال، واستشهد بها أفضلُ المؤلفين، وتُرجمتْ منذ القرن العاشر إلى الإنجليزية القديمة؛ ونحن نملك مقاطع منها - بالفرنسية القديمة من القرن الثاني عشر - استشهد بقصة «آبوليونوس» «كريتان دي تروا» كملتها «أنشودةُ البطولة» «لجوردان دي بليف» (القرن الثالث عشر)؛ وفي ألمانيا عرف القصةَ «لامبريخت»، وهو أول من اقتبس قصة الإسكندر (القرن الثاني عشر)؛ وألهمتْ «هنريك فون

نوستدانت» في آخر القرن الثالث عشر. وإحدى صورها الأكثر أصالة في الإسبانية «كتاب أبولونيو» (١٢٣٥- ١٢٤٠)، المميّز «لفن المثقف»، وهو رواية تسعى إلى الكتابة الجيدة، وتُولي التحليلَ النفسي مكانةً هامة. وظلّ هذا العملُ معروفاً ومنتشراً بعد القرن الثالث عشر. وأصبح مشهوراً على الخصوص في إنجلترا حيث نجد ترجمةً له في القرن الرابع عشر باللغة الإنجليزية المتوسطة، واقتباساً للشاعر «جون غوير» في الكتاب الثامن من (اعتراف الحبيب) وهو نصٌ تُرجم فيما بعد إلى البرتغالية والإسبانية، وقصيدة من القرن الخامس عشر، ونصّين من القرن السادس عشر، دون أن نحسب «بيريكليس» المنسوب إلى شكسبير. وفي بوهيميا، أصبح تاريخُ آبولونيوس، بعد اقتباسه في التشيكية القديمة في القرن الرابع عشر، جزءاً من الحكايات الأكثر شعبية خلال عدة قرون.

والانجذاب إلى تتابع المغامرات يميّز أيضاً نصّاً كُتِبَ باللاتينية هو «ريودليب»، الذي ألّفه، دون شك، رجلُ دينٍ من دير «تيغيرنسي» في بارفاريا (النصف الأول من القرن الحادي عشر)، والذي يبدو كأنه الرواية الأولى الأصلية في العصر الوسيط.

الملحمة تغدو روايةً

الكتابة الروائية، على العموم، ترْجع غالباً في بداياتها، إلى التقاليد القديمة التي تمنحها السلطة الضرورية، وتَخْدم أحياناً المطالب القومية أو الأميرية المتعلقة بالأنساب والسلالات. وفضلاً عن تاريخ الإسكندر، هناك ملحمتان حرّضتا بخاصة على الاقتباس باللغة المحلية. والمقصود بهما أولاً حكايات متعلّقة بحرب طروادة التي لم يكن العصر الوسيط يعرفها من خلال الإلياذة، وإنما من خلال ملخّصين من القرنين الرابع والخامس بعد الميلاد:

«يوميات حرب طروادة» ومؤلفها «ديكتيس الكريتي» و «خراب طروادة» ومؤلفه : « داريس الفريجي » ، وكلا المؤلفين يزعم أنه كان شاهداً على الأحداث: « ديكتيس » من الجانب اليوناني، و« داريس » من الجانب الطروادي.

الملحمة الثانية التي فتنت العصرَ الوسيط هي «الإينييد» لفرجيل، وكان العصر الوسيط يعرفها عَبْر نصّها اللاتيني وكان تاريخ دمار طروادة، وكذلك حلول «إينيه» في إيطاليا، يوفّر للمؤلفين تداخلاً وثيقاً بين المغامرة الغرامية وأخبار القتال؛ وكانت صالحة لاستغلال موضوع «النقل الأدبي»، ذلك أن مجد الشعراء اليونان أثاروا الروماني «فرجيل» يمكنه أن يشرّف رجال الدين الذين سيكتبون هذه الحكايات بلغتهم الخاصة؛ لكنه يمكن أن يُبَرّر مطلب «نقل السلطة» بواسطة الأصول الطروادية التي أكدها في فرنسا «غريغواردي تور»، والمسلّم بها في حاشية دوقات «برابات» في القرن الثالث عشر.

العملُ الأكبر الذي يسّر الانتشار الشعبي باللغة المحلية لأسطورة طروادة هو رواية «بينوا دي سان مور»: «رواية طروادة» (١١٦٥) التي كتبها بالفرنسية رجلُ دين في خدمة «هنري الثاني بلانتا جينيه»، وهذا النص تتجلّى فيه مهارةٌ عظيمة في فنّ الوصف، وهو يقترح على القارئ، إلى جانب حب باريس وهيلين، قصصاً أخرى من الحبّ الذي يرمي لأن يصبح شهيراً، مثل حب «ترواليوس وكريسيدا» التي ألهمت «بوكاشيو»، وشوسر، وشكسبير. هذه الحكايات التي يَظْهر فيها تصوّرٌ مأساوي بل متشائم للحب، تُتيح للمؤلف أن يُنشئ شخصيات روائية.

إن رواية «بينوا» التي كُتبتْ نثراً في القرن الثالث عشر، ألهمتْ الكثيرَ من الاقتباسات، ومن بينها يبرزُ عملُ «سيغر دينغونغان»: «رواية طروادة» وقد احتُفِظ بها في «قصة طروادة» ليعقوب فان ميرلنت الذي يمدح الحبَّ،

«وقصة دمار طروادة» التي كتبها باللاتينية «غيدوديل كولون» الذي ألهم الروايتين التشيكيتين «قصة طروادة» (في أخر القرن الرابع عشر وفي عام ١٤١٠)، وهو أول عملٍ يُطبَع في بوهيميا في نحو ١٤٧٠ و«رواية طروادة» التي تُرجمت إلى الكرواتية في آخر القرن الثالث عشر، وأخيراً فإن هناك روايات ألمانية كثيرة أولها: «نشيد طروادة» (في بداية القرن الثالث عشر) «لهربير فون فريزلار».

«لكي يتمكّن الذين لا يفهمون اللاتينية من الاستمتاع بالرواية».

(رواية طروادة)

ألهمتْ «الإينييد» أعمالاً هامة بالنسبة إلى تطور الرواية في العصر الوسيط، وإن كان الإقبال على الاقتباس منها أقل، ومن هذه الأعمال: «الإينيبا» الفرنسية في عام ١١٦٠ ظهر فيها لأول مرة تحليل المؤلف المنهجي للشخصيات، و«الإينييت» «لهنري فان فيلديك» التي لم نحتفظ منها بغير الترجمة الألمانية. وكانت أسطورة طروادة وقصة «إينيه» تُعدّان مرتبطتين إحداهما بالأخرى ارتباطاً وثيقاً. وهكذا فإن «جاكوب فان ميرلان» في قصةٍ «طروادة» يمضي بحكايته حتى تأسيس «إينيه» لروما مستنداً إلى «الاينييد».

الحب المطلق

وفي مادة «بريتانيي» المكونة من تقاليد سلتية مختلفة، وجدت روايةُ العصر الوسيط أخصبَ مصادرها، وأطلّقت بناءين أسطوريّين لم يَفقْد سحرُهما سلطانه.

فمع «تريستان وإيزولد» نشهد، كما يقول جوليان غراك، تجربةَ الحب المطلق المولود من قدرةٍ سحرية (شراب المحبة) متمرّدةٍ على أقدس

المؤسّسات والقوانين (الروابط العائلية أو القَبَلية)، وهي تجد في ذاتها مبادئ دمارها نفسه («إيزولد» بيديها البيضاوين هي انعكاس «إيزولد» الشقراء الانعكاس (الفاتن والمشؤوم)، لكنها تظفر في الموت على زهرة النصر والخلود التي ستحدّد، للأجيال اللاحقة، تصوّر عاطفة الحب في الغرب.

أهم المصادر يجب البحث عنها في إيكوسيا (تريستان بطلٌ من أصلٍ «بيكتيّ»)، وفي بلاد الغال وإيرلندا، مع «تحدّي السحر الذي يربط «نيارميد» و«غرين» كما أن شراب الحب يَسلب تريستان وإيزولد حريتهما؛ لكننا نستطيع أن نكتشف أصداء لتقاليد مرويّة أخرى، الأساطير القديمة ومقاتلة الخصم الذي يختطف الشباب والشابات (تيسيوس والمنودتور) أو الأساطير الشرقية (الحكاية الفارسية (ويس ورامين).

إن الوثائق المكتوبة التي تنقل إلينا أقدم نصوصٌ الأسطورة هي في ذاتها متنوّعةٌ، وربما لم يكن الطابعُ الأوروبي أكثر وضوحاً منه في هذا العمل، بمقدار ما تُوجب معرفتُنا بالنصوص المقابلةَ بين صورها في اللغات المختلفة. ونحن لا نملك في الواقع سوى فقرات فرنسية، وأنجلو –نورماندية من النصوص الأولى التي أظهرت بين ١١٧٠ و ١١٨٠ روايتين للأسطورة: رواية مشتركة تُلحّ على البناء الدرامي، قريبة من تأليف المنشدين ورواية غزلية تُعنَى بتحليل الشخصيات وتمجيد «الحب المرهف والحقيقي». وعَبْر النصوص الألمانية، مثل ترسيتان «إيلهارت فون أوبرج» (١١٩٠)؛ وتريستان «غوتفريد فون ستراسبورغ» آخر القرن الثاني عشر، و«الساغة» النرويجية للراهب روبير (١٢٢٦)، عبر هذه النصوص نستطيع أن نعرف مجموع الرواية التي كرستّ تمجيد الحب الذي هو غذاءٌ للذين يُثيرهم، كما يُظهر ذلك غوتفريد:

«كان وفاءً خالصاً ذلك الحيُّ المعطّر بالطيب

الذي يَحْمِل إلى الجسد والنفس الهناءَ الحميم
والذي يَهَبُ القلبَ والعقلَ لَهَبَهما:
كان هذا غذاءهما التام».

هذا الانتشار الأوروبي للأسطورة استمرّ خلال القرن الثالث عشر، ولاسيّما في إيطاليا: تريستان البندقية؛ وقد وصلتْ فيما بعد بلادَ الصرب وكرواتيا، وبوهيميا حيث كانت «تريستان وإيزولد» (في الثلث الأخير من القرن الرابع عشر) أطولَ قصيدةٍ بالتشيكية القديمة المحفوظة، بينما ظهرت رواياتٌ جديدة في البلدان التي تشكّلتْ فيها التقاليدُ المرويّة (نصّ الريك فوق ترهيم، ١٢٣٠، وهنريك فون فريبرج ١٣٠٠؛ وتريستان بنثر فرنسي ١٢٣٠- ١٢٤٠؛ ونص. بالإنجليزية المتوسطة «سير تريستان» (١٣٠٠).

البحث عن الـــ «غرال»[١] Graal

كان موضوع «الغرال» رَحِماً لأعمال مستقلّة: «قصة «الغرال» لكريتيان دي ترواي» (١١٨٠)؛ «برسفال» لـــ «ولفران فون أيزشنباخ»، (١١٢٠)، قبل أن تكوّن حلقة قصائد: «الثلاثية المتصّرة «لروبير دي بورت» (أوائل القرن الثالث عشر)، وتُصبح عنصراً متكرراً في السلسلة الروائية النثرية الكبيرة التي انتظمتْ حول شخصية «لانسلو بنثر فرنسي ١٢٢٠)، وبفضل هذا الموضوع نشهد توضّع كوكبةٍ أسطورية حقيقية ترمي في آنٍ واحد إلى العثور على بديل عن المثل الأعلى الفروسي، وإلى صياغة علاقات الكائن بالعالم، بطريقةٍ جديدة.

---

(١) «الغرال» هي الكأس التي استخدمها المسيح في العشاء السري مع تلاميذه، والتي تذهب أسطورةُ الغرال إلى أنها قد حَفِظتْ دمّ المسيح بعد طعن «قائد المئة» له وهو على الصليب. المترجم.

إن مغامرة «غرال» عُهِدَ بها إلى شخصية مختلفةٍ عن جميع الصور الروائية الأخرى. لقد تربّى بعيداً عن الممارسات الرقيقة والفروسية، فأصبح، عند الاقتضاء، فارساً أفضل من الفرسان الآخرين، نظراً للبسالة التي تأتيه من الطبيعة. لكن الامتحان الذي يواجهه ليس من النوع الذي يجتازه المرءُ بشجاعته أو بقوته أو برقّة سلوكه. إنه مَشْهدٌ لحركةٍ لموكبٍ يمرّ عليه أن يعرف كيف يوقفه، لا بمحاربته، لكن بطَرْحه فعلاً لغويّاً، لِمَ كان الرمحُ الأبيض الذي يُمسك به شابٌ يَدَعُ نقطة الدم تَسيل إلى يده؟ لِمَنْ يُقَدَّم «الغرال» (وهو وعاء مقعّر) الذي تَحْمله فتاةٌ؟ إذا كانت تلك الحركة التي هي في متناول البطل، قد أوقفها هذا الاستفهام، فإن المصيبة التي ستحلّ بالملك - الملك الخاطئ - وبكل أرضه، سوف تُنْسى، بينما يُصبح «بيرسفال» مُهيّأً لمجدٍ لم يُسْمَع بمثله، وربما لخلافة الملك؛ وإذا صمتَ فإن بسالته الفروسية لن تُفيده حينئذٍ في شيء.

إن موضوع «الغرال» يجمع إذن بين عوالم خيالية وتأويلية متعدّدة تمنحه سلطاناً مدهشاً من الإغراء والمغامرة السحريةُ تلغى فيه خطَّ السير العرفاني، لأن قصر «الغرال» هو في آنٍ واحد مقرّ سيادة العالم الآخر الذي يمكن للبطل أن يبلغه، والاكتشاف الممكن للروابط العائلية التي يجهل عنها كلَّ شيء - الملكُ الخاطئُ هو ابن عمه - أي امتلاك هويّته. والأشياء التي في الموكب هي طلاسم عجيبة - «الغرال» وعاء الوَفرة يُشبع ويَشْفي- ورموزٌ مسيحية. وأيّ قارئ في العصر الوسيط لا يفكّر، وهو يتأمّل الرمحَ الدامي، في لونجان، «قائد المئة» عند الصلب؟ الموت والحياة يلتقيان، لأن الرمح هو السلاح المدمّر للإله السلتي «لوغ»، وهو يردّد صدى جراح الملك الخاطئ، وكذلك جراح أبي «بيرسيفال»، لكنه أيضاً وسيلة للخلاص في يسوع المسيح؛ الخطيئة والفداء لا ينفصل أحدهما عن الآخر، حسب جميع الأنماط التأويلية الممكنة. خطيئة البطل الذي ترك أمه تموت من الحزن، أو خطيئة الملك

المذنب – مذنبٌ ذاك الذي استسلم منذ ولفران لشهوة الجسد، لكنّ ثمة خلاصاً بالمغامرة السحرية أو بالهدى بعد الضلال.

التاريخ الأدبي الأوروبي مطبوع بتتابع هذه النصوص التي تفسِّر على طريقتها هذه الحكاية. رؤية سيستيرية وصوفيّة «للبحث عن الـ «غرال»، رؤية حربية لـ «بيرودور الغاليّ» حيث يَعلو مفهوم الثأر، ورؤية روائية حقّاً، في طلب «الغرال» المقدّس البرتغالي، وعلى نحوٍ أقرب إلينا، تعظيم العطف كوسيلة للخلاص في «بيرسيفال» «فاغنر» أو رفض القضاء على الرغبة في تملّك المطلق في «الملك الخاطئ» لجوليان غريك.

ومع ذلك، ففيما وراء «تريستان وغرال»، إن مجموع الأدب «ثوري»، شعراً ثم نثراً، هو الذي سيكون غرضاً لانتشارٍ واسع ولاقتباسات مثيرة للاهتمام. فـ «لانسلو» النثري تُرجم على الأقل ثلاث مرات بالنييرلاندية المتوسطة، ولا سيما في صورته الشعريّة (لانسلو البحيرة، في أواسط القرن الثالث عشر)، لكن الفلاندر عرفت عدة روايات أصيلة بطلها هو «غوفان» في الغالب (رواية غوفان)، وكذلك عُرف «لانسلو» في ألمانيا منذ أواسط القرن الثالث عشر، لكنه لم يصبح شعبيّاً إلا في آخر العصر الوسيط.

رواية الوردة

إن «رواية الوردة» التي بدأ كتابتَها: «غيوم دي لوريس» (١٢٠٠- ١٢٤٠) وتابَعَه «جان دي مونغ» (١٢٤٠- ١٣٠٥) الذي كتب القسم الأعظم منها، تبدو كأنها عملٌ يصعب تصنيفهُ، فهي مؤلَّف تعليمي مثلما هي سَرْدٌ روائي، لكن تأثيرها في التفكير الأوروبي كان كبيراً حتى القرن السادس عشر. وقد تغذّت بتقاليد التأليف المجازي الرامز: «صراع الفضائل والرذائل» لــ«برودنس»، بداية القرن الخامس؛ «أعراس فقه اللغة وعطارد» لــ«ماريتانوس كابيلا» النصف الأول من القرن الخامس؛ أعمال «برنار سيلفستر» و «آلان دي ليل» في القرن الثاني عشر»، وكذلك تلجأ الرواية إلى شكل «الجدل» الذي يَسْمح ببناء الشخصيات بناء جدليّاً.

إن استلهام الغنائية والرقّة الغزلية لــ «غيوم دي لوريس» الذي ينقل حكايةً عرفانيةً رامزة «ينطوي فيها فنُّ الحب»، تَلاه مع «جان دي مونغ» ضربٌ من «المختصر»، (الموسوعة) الأنتروبولوجي في العصر الوسيط، حيث يمكن أن تُقرأ ثقافةُ المؤلف الفلسفية (أرسطو، وأفلاطون، ومشكلة الكلّيات) واختياراته الإيديولوجية (مكافحة الجماعات التي تعيش على الصَدَقة). والقسم الثاني من العمل الذي فضّلته الأجيال الأدبية اللاحقة، لا تحيد مع ذلك، عن مشكلة الحب. إن المؤلف إذ يبتعد عن شكل الحكاية ويؤثر شكلَ الجدل، يُعارض، تبعاً للشخصيات التي يصوّرها، بين مختلف القوى التي تَحكم الحبَّ، أكانت داخليّةً ونفسية أم خارجية واجتماعية، شريفة أو جديرةً بالنقد، ويكون المجموع منظّماً بمدح الخصب والحياة التي تَتّصح بها الطبيعةُ والروحُ

الإلهية. مرآة الحب هذه قد تكون أحياناً بنيئة وفظّة، وذلك لأن المؤلّف لا يريد أن يسكت عن أي جانبٍ من جوانب الحب.

ومنذ نهاية القرن الثالث عشر لُخِّصتْ الروايةُ، ولا سيما القسم الذي كتبه «جان دي مونغ» في مئتين واثنتين وثلاثين مقطوعة شعرية (سونيته الزهرة) التي نُظِر في نسبتها إلى «دانتي». ونحن نجد فيها نصائح العجوز الفوّارة:

«لا ينبغي لكِ يا بنتي، بأية حال
أن تكوني كريمةً، ولا أن تَضَعي قلبكِ في مكان
واحد؛ وزّعيه، إذا صدّقتني، توزيعاً واسعاً.

«الزهرة»

«هاهي ذي رواية الوردة التي ينطوي فيها فنُّ الحب. ومادتُها حسنةٌ وجديدة»

(غيوم دي لوريس. رواية الوردة)

وكانت رواية الوردة أيضاً غرضاً لاقتباسين بالنيرلاندية المتوسطة بين ١٢٩٠ و ١٣٢٥. الأول الذي أصلهُ من الفلاندر أدخل أقساماً روائية جديدة في اتجاه الرواية الآرثرية؛ والاقتباس الثاني، وهو أكثر أمانةً للنموذج، جاء من «برابان» وعَمِلَه «هين فان آكن».

الأدب الهجائي والساخر

هذا الميدان الأدبي، ليس من اليسير دائماً تمييزُه من الأدب التعليمي، وهو يتميّز بالأهمية التي توليها العناصرَ الهزلية، وبالرغبة في المجادلة الكتابية وبالنبرة المألوفة المتبسّطة.

إن القصص المسلّية والحكايات الشعبية المنظومة هي حكاياتٌ قصيرة، تلجأ إلى موضوعات منتشرة أحياناً انتشاراً واسعاً (الولد الثلجي) وتكمن قيمتها قبل كل شيء في بنائها السردي القصصي المرهف الذي يُفعِّل مادة مبتذلة. ويمكن لهذه النصوص أن تكون هجاءً لبعض الفئات الاجتماعية (فئة الفلاحين، الكهنة)، على العموم، وليست مأساوية أو غزلية رقيقة إلا في حالاتٍ استثنائية. وقد تطوّر هذا النوع من الحكايات في فرنسا، في القرن الثالث عشر، وظل حيّاً حتى القرن الرابع عشر. وقد بنى «ستريكر» سلسلةَ القصص في القرن الثالث عشر حول «الكاهن آمي»؛ وهذا العمل الذي نجح نجاحاً كبيراً تم استئناف بعضٍ موضوعاته في سلسلة «مرآة العجائز» المؤلّف بالألمانية المتأخرة في النصف الثاني من القرن الخامس عشر، والذي حُفظ بالألمانية القديمة في بداية القرن السادس عشر.

دعابات «رينار» (الثعلب)

الأدب الريناري «الثعلبي» القائم على تنكّر الإنسان بشكل حيوان (وهو يقترب بهذا الصدد من تقاليد مؤلفي الأمثال على ألسنة الحيوانات، وهو مدينٌ لها على نحو واسع) يجمع، بنسبٍ متغيّرة، بين الملاحظة الحيوانية، وبين السخرية والتعليم وهو يتضمّن أعمالاً باللاتينية (فرار سجين ٩٤٠)، وهي قصة رمزية لعجلٍ شاردٍ صاده الذئبُ وأنقذه الثعلب، ثلث «إيزنغريموس» «لنيفار» (١١٥٠) حيث يُستَخدم تشخيصُ الحيوانات للهجوم على الجمعيات الرهبانية، والتطّور باللغة المحلية يبدأ في بداية القرن الثالث من القرن الثاني عشر مع عمل «بيير دي سام كلو» الذي يروي اغتصابَ «رينار» للذئبة. الشخصية منذئذ تدخل مجال الإضحاك والهجاء الذي يتوجّه إلى جمهور شديد التنوّع. وأُضيفَ فروعٌ كثيرة (مجموعات من الحكايات) إلى الفرع الأول في

آخر القرن الثاني عشر وخلال القرن الثالث عشر؛ وهي تتّخذ دلالةً هجائيةً بوضوحٍ متزايد (روتبيف: «تتويج رينار» ١٢٩٥).

في ألمانيا، وسّع «هنري الماكر»، منذ ١٨٨٠، وانطلاقاً من مصدرٍ فرنسي، المدى الهجائي للنص: هجوم على إقطاعية الحب، وعلى أوساط البلاط والكهنوت؛ والموضوع المركزي هو الغَدْر.

وفي الفلاندر، أبَدع «ويليم»، انطلاقاً من فرع الرواية الأول، في عام ١٢٦٠، عملاً مثيراً للاهتمام تابعتْه أجيالٌ من الأدباء. والبطلُ هنا يتوسع في الاستخدام المنحرف للغة، وهو استخدامٌ يغدو الخاصيّةَ النموذجيةَ التي تحلُّ محل «الحيلة الثعلبية» التقليدية، وقد عُدِّل هذا النص في «قصة رينار» بعد أن تُرجم إلى اللاتينية، وقد تُرجم إلى الإنجليزية، واقْتبس في الألمانية (رينار الثعلب) وطُبع في «لوبيك» ١٤٩٨: وهذا النص هو الذي اقتبسه «غوته» في «رينار الثعلب». وقد دخلتْ التقاليد الثعلبية إيطاليا قبل أواخر القرن الثالث عشر، وشاهدِاها الموسّعان «رينار ولبزنغرين» يرجع تاريخهما إلى القرن الرابع عشر.

الأزمنة الآتية

في آخر القرن الثالث عشر، وفي جميع بلدان أوروبا، وبدرجات متنوعةٍ من التطور، وُجِدَ أدبٌ باللغة القومية. لا بأن يتمكن كلٌ واحد من الصلاة بلغته الخاصة فقط، كما كان يتمنّى المبشّرون بالإنجيل، بل وأيضاً بأن يتمكن، دون اللجوء إلى اليونانية أو اللاتينية، أن يصف العالم الذي يراه، وأن يوشّيه بجميع ألاعيب الخيال.

بقي هناك ثلاثٌ تطورات يجب استكمالها.

التطور الأول هو تطوّر فكر مُشبَع لا محالة بالمسيحيّة يُحسن التأليف الأصيل بين الثقافة السائدة بين التيارات الكبرى للفكر الفلسفي، هذه المهمة التي بدأتْها «روايةُ الوردة» لجان دي مونغ، سيتابعها بتألقٍ «دانتي».

التطور الثاني هو تحسين وتجديد الأشكال. بعض هذه الأشكال، مثل الشكل المسرحي، لم تكد ترتسم خطوطه؛ وثمّة أشكالٌ أخرى مثل أناشيد الشعراء الجوّالين بلغتْ حدودَها: لكن إذا «بالمعجزات» و«الأسرار تظهر»، وإذا بالمقطوعة الشعرية «السونيته»، ملكة العصر بشكلها، تُولَد، بينما سَيعرِف الموشّحُ والقصيدةُ ذات الأدوار توسّعاً ملحوظاً.

التطوّرُ الثالث إعادة البحث عن الينابيع والمصادر الجدية في الأدب والفكر القديمين. لقد غذّى أفلاطون وأرسطو التفكير الفلسفي واللاهوتي. لكن هناك مؤلفين كثر ينبغي اكتشافهم وقراءتهم خارج رُكام التفاسير الموجودة، ولا سيما بالنسبة إلى المؤلفين اليونان الذين عُرفوا حتى الآن بفضل الترجمات اللاتينية أو العربية، ونتجتْ عن ذلك توازناتٌ ثقافية جديدة انتظمتْ، كما كان الأمرُ في الماضي، انطلاقاً من أقطابٍ تشعّ منها المعرفة والشغفُ بالآداب؛ إن تأثير السكوتيين في العصر الكارولنجي، والدور الذي لعبتْه بيزنطة في ولادة السلافيّة، وإلى بهاء نهضة القرن الثاني عشر في فرنسا الشمالية، أو نهضة الشعر الغنائي في جنوب فرنسا، إن ذلك كله تلاه، لزمنٍ طويل، الدور الآتي من إيطاليا.

الملحمة

إذا لم تكن الملحمةُ هي الشكل الأدبي الوحيد المكرّم في أثناء مرحلة ولادة الآداب في العصر الوسيط، إلا أن لها، بلا منازع، علاقةً بالأصل، كما

أظهر ذلك «دي مونيل»: إن الجماعةَ تَستَخدمها لتقول لنفسها من أين جاءت، وماذا يُحيط بها، وإلامَ هي مرصودةٌ. ولا يفوتها أن تحدّد موقع عالم الآلهة بالنسبة إليها، لكن الأسطورة فيها غير محدودةٍ بما كان قبل التاريخ. إنها تعثر، في لغة النشيد، ثم في لغة النثر، على نوعٍ من «اللغة المنسيّة»، وتكثّف «الأساسَ الأسطوري في الحدث التاريخي». بحسب عبارة «ماديلينا».

الملحمة طريقةٌ بقَدْر ما هي محتوىً. وهي تمرّ، قبل أن تَجد مستنداً في الكتابة، بمرحلة طويلة من الرواية الشفهية، مثل تلك الأناشيد البربرية القديمة جدّاً التي كانت تتغنّى بالتاريخ وبحروب الملوك القدماء، والتي أمَر شارلمان، كما يقول «إيغنهارد» بكتابتها لكي يخلّد ذكراها. هذا الأصل، كان العملُ الملحميُّ مديناً له بالنمنمة الأسلوبيّة، وبالتكرار السحري، وبالمبالغة.

وُلدت الملحمة بين الأشكال الأدبية الأولى، لكنها اتّجهت إلى الامّحاء لمصلحة النماذج الروائية التي اختارت عامدةً القصةَ المتخيّلة (الرواية) أو التي آثرت أن تلتزم الحقيقة: (نتاج المؤرخين)؛ لكنها لا تختفي أبداً اختفاءً كلّياً.

التقاليد اليونانية واللاتينية

دُرِستْ الملاحمُ اليونانية واللاتينية طوال العصر الوسيط، ودَفعت المؤلّفين إلى محاكاتها، وقُدِّر لهذه المحاكاة النجاح العظيم في بعض الأحيان. لقد استلهَمها الجيلُ الأول من الروايات، الروايات القديمة؛ ومنها «رواية طروادة» التي تناولت من جديد أخبار الإلياذة عبر الملخّصات اللاتينية، وانتشرت انتشاراً واسعاً في أوروبا، أو تاريخ الإسكندر الذي حدا «غوتييه دي شاتيون» إلى تأليف عمله العظيم عن الإسكندر، وهو عملٌ قُلِّد غيرَ مرة.

لا يتجلى ميلُ رجال الدين للملحمة بنظم الموضوعات القديمة بالأشعار السداسية المقاطع فقط؛ فطوال العصر الوسيط كانت الأحداثُ الراهنة هي

التي تَدْفع إلى الخَلْق الشعري باللاتينية. وكانت الأعمال الباهرة لكبار الشخصيات تَستَدعي قصائد المدح أو السيرة المبالغة في المدح مثل «شارلمان والباب ليون التاسع أو العاشر»، ومثل «قصيدة على شرف لويس الورع» في القرن العاشر، «لأرنولدلي نوار»، أو النصوص التي تمدح «فريديريك باربيروس» «مآثر فريديريك الأول شعراً»، من القرن الثاني عشر.

وفّرت المعارك الكبرى والحملات العسكرية الكبرى بطبيعة الحال موضوعات مختارة، فإلى جانب تمجيد معركة «هاستنغ» (١٠٦٦) لـ «غي داميان»، أو تمجيد النصر الذي أحرزه «البيزان» المتحالفين مع أهل «جنوا» على القراصنة (١٠٨٨)، وفّرت الحملاتُ الصليبية على الخصوص المادةَ الملحميّة: «سوليماريوس» للحملة الأولى، واحتلال عكا من جديد (١١٩٠-١١٩١) في الحملة الثالثة.

وأخيراً، تُظهر بعض الأعمال أن الانتقال يمكن أن يكون ميسوراً بين التقاليد القديمة العلمية، والتقاليد التي تَنْبع من الأساطير الشعبية. إن «والتاريوس»، التاريخ الأسطوري لغوتييه، ملك «أكيتاينا»، المنسوب إلى «إيكيهارد الأول دي سان غال» أبطاله هم أبطال «والتيرو» الأنجلو ساكسونيّة و«نيبلنجنليد» الجرمانية. والفقرة التي تُدعى «دي لاهاي» (بداية القرن العاشر) تروي معارك شارك فيها أبطالٌ السلسلة الملحمية «لغيوم دورانج» وأخيراً فإن «قصيدة عن خيانة «غانيلون» (بداية القرن الثالث عشر) منحدرة من التقاليد الرولاندية.

ملحمة الجماعة

المجموعة الثانية من الأعمال ترمي إلى بناء التاريخ الأسطوري للجماعة مستعينة بالذاكرة الجماعية. وهذه المجموعة يمكن أن تُقارن بالملحمة

الشعبية، بشرط أن نتخلّى عن الفرضية الرومانسية التي تقول بالخَلْق الجماعي. إن مؤلّفي هذه الأعمال شعراء محترفون، ومثقفون جدًّا، في بعض الأحيان، لكنهم يستعينون بتقاليد الجماعة التي أخذوا على عاتقهم تمجيدها.

الملاحم الأسطورية أو الدينية يجب أن يُبْحَثَ عنها في الآداب الجرمانية والاسكندنافية. إن «إيدا القديمة» المحفوظة في مخطوطة ترجع إلى القرن الثالث عشر، وإن كان بعضُ نصوصها يعود إلى القرن السابع، تتغنى في أبيات متجانسة، فضلاً عن أبطال الهجرات الكبرى والغزوات البربرية، بالإله «أودان» أو الإله «تور». وهناك جزءٌ من الملحمة الإيرلندية «قصائد «ديدانان» تندرج أيضاً في منظور أسطوري؛ إنها تروي كيف حملتْ قبائلُ «ديدانان» إلى إيرلندا أربعة أشياء ثمينة: حجر «فال»، ورمح الإله «لوغ» الذي لايُقهَر، وسيف «نودا»، وقدر الوفرة لـ«ناغدية».

وفي بعض الأعمال يتكرّر الاتصالُ بين مختلف التقاليد الدينية. وهكذا فإن «رؤى العرّافة» (١٠٠٠) التي يَظهر فيها الإحساسُ بمصير البشرية المأساوي والتنديدُ بالهجنة، يمكننا أن نكتشف فيها شيئاً من التأثير المسيحي. وهذا التأثير واضحٌ بخاصةٍ في الملحمة الأنجلو – ساكسونية، فمِنْ ثماني قصائد بطولية، اثنتان منها ملحمتان توراتيتان بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. (الخروج، جوديت)، واثنتان أُخريان تدخلان في «سِيَر القديسين (أندراوس، أعمال الرسل)، والعملُ الأشْهرُ «بوولف» الذي يَعْرِض قصة بطلٍ قاتل الوحوش المُسوخ[1]، يتضمّن حكاية الخليقة المستوحاة من التوراة.

تتضمّن الملاحمُ البطولية منظوراً تاريخيّاً. ففي إيرلندا، تَعْرِض علينا قصائد «أولات» التي تشكلّت قبل القرن الثامن، لوحةً مثيرة للاهتمام عن الحضارة الإيرلندية قبل المسيحية، مع حكايات الغزو والولائم أو الانتصارات

---

(١) المُسوخ: جمع مِسْخ. المترجم.

الغرامية. أما قصائد «فينيان» فهي تقع بالمقابل في منتصف الطريق بين الملحمة الأسطورية والملحمة التاريخية.

والطابع التاريخي للملحمة البيزنطية «ديجينيس الإكريتي» لا يأتي فقط من الاستشهادات المباشرة أو غير المباشرة بالوقائع، والشخصيات التي ترجع إلى المرحلة الواقعة بين القرن السابع والقرن الثاني عشر، وإنما أيضاً من «الإكريت» أي مؤسسة الفلاحين الذين عُهدت إليهم حماية الحدود، ومن هنا جاء اسمُ البطل الذي وهب اسمه هؤلاء الحُماةَ «الإكريت» فهؤلاء الجنود تلقّوا ميراثاً قرب الحدود، وكان عليهم في مقابل ذلك ألا يبتعدوا عن منطقتهم، وأن يتزوّدوا بالسّلاح، وأن يتعهّدوا خيلهم. وحاولت قوانينُ القرن العاشر أن تحمي أرض «الإكريت» من جشع الملاّكين الكبار؛ وهكذا فإن اختطاف «ديجينيس» لابنة الجنرال «ليكاندوس»، ثم زواجه منها بالرغم من المعارضة الأولية للأهل، ترمز إلى جهد الجنود الزراعيين بغية المساواة مع أرستقراطية الملاّكين الذين كانوا في الوقت نفسه الأرستقراطية العسكرية في ذلك العصر، في آسيا الصغرى.

وقصيدةُ «السيد» (١١٤٠) وهي أول صرحٍ أدبي إسباني، تزوّدنا بتوضيحات هامة حول العلاقات بين المسيحيين والمسلمين في آخر القرن الحادي عشر- التجأ «السيد» إلى ملك العرب المسلمين في سرقسطة بعد ١٠٨١- وحول الخصومة بين البطل (السيد)، والملك الفونس السادس عشر ملك قشطالة.

وفي الميدان السلافي، يعود أصل «القول المأثور حول حملة إيغور» إلى واقعةٍ تاريخية: حملة إيغور الخاسرة ضد «الكوما» (١١٨٥- ١١٨٧). والمؤلف فيها يبسط الموضوعَ السياسي حول مصائب البلاد سببها الخلافُ بين الأمراء.

وتتأرجح الملحمةُ الفرنسية بين عدم اكتراثها بالتاريخ وبين رغبتها في تقديم واقعٍ مَعيش في «أنشودة البطولة». وإلى جانب النصوص الكثيرة التي لم يبق فيها سوى «شذرات من الحقيقة التاريخية التي تحوّلت إلى أسطورة». و «أنشودة أنطاكية» هي أخبارٌ منظومة للأعمال الباهرة في الحملة الصليبية الأولى، بينما عَثَرتْ «حياة برتران» بعد قرنين في الشكل الملحمي، على الكتابة الوحيدة الجديرة بمآثر بطل الحرب الفرنسية الإنجليزية.

وأخيراً، فإن الملحمة الجرمانية، مع أن أبطالها أحياناً شخصياتٌ تاريخية – ديتريش فون بيرن، وإيتزل، الواردان في قصائد ديتريش، ليسا سوى الملك «غوت تيودوريك دي فيرونا» وآتيلا- إلا أنها تَعْهد إليهم بأدوار قليلة المطابقة مع التاريخ، وهي تلجأ كثيراً إلى موضوعات من الأسطورة أو القصة: البحثُ عن «برنهيلد»، ومعركة «سيغفريد» ضد التنّين في «نشيد نيبلنجن» عنصران من أصل «فولكوري». لكن هذه النصوص، باستثناء «هيلدبيراند سليد»، وصلتْ إلينا في تعديلات القرن الثالث عشر، وهي تقدّم عن هذه الحقبة معلومات هامة عن العلاقات بين الملك وأتباعه وعن الفروسية.

في الموضوعات

تظهر أهميةُ الروابط الاجتماعية، كأنها أحد الثوابت الجوهرية، سواء أكان المقصود بها بنيةً محدّدة (التنظيم من المنط الإقطاعي) لعلاقات الأمير مع المحاربين التابعين له، أم كان المقصود دورَ القرابة. إن النزاعات التي تَنْشأ في قلب هذه النماذج من التنظيم والتي تَضَع موضعَ الشّبهة الإخلاصَ حيال واجبٍ معيّن، تخلق العملَ الملحمي. فلولا ظلم ملك قشتالة إزاء أحد أتباعه وهو «السيد»، لما وُجِدتْ قصيدةُ «السيد»؛ ولولا حسد «غانيلون»

لـ«رونسار»، لما كانت مكيدةُ «رونسفو»؛ ولولا عَزْم «هاغن» على زيادة قدرة السلالة «الرغوندية»، وعلى الصراع ضد «سيغفريد» لما وُجِد «نشيدُ نيبيلنغن».

القصيدة الملحمية النابعة من النزاع تَبْسط مضموناً حربيّاً. وأول الأوامر الاجتماعية هو في الواقع الدفاع بالسلاح عن الجماعة وعن الروابط الإيديولوجية أو الدينية التي تؤلّف تلك الجماعة. وإذن فإن حكايات القتال تحتلّ مكاناً هامّاً؛ وهي تدعو القارئ- المستمع إلى أن يكون شاهداً بخياله على المآثر الهائلة التي تمّتْ.

لكن تحالفات الزواج تؤمّن استقرار العشيرة أو توسّعها. تهتمّ الملحمة أيضاً بالبَحْث الغرامي، وبالشخصية النسائية، ولا سيما بمقدار ما يناهضان عمل المؤسسة ومنطقَ العشيرة، عن حب «سيغفريد» لـ «كريمهيلد» هو الذي قاده إلى تحبيذ حب «غنتر» لـ «برنهيلد»، وأن يحلّ محل الملك في ليلة العرس، وأن يتعرّض فيما بعد لكره العروس المُميت. وفي ملاحم أخرى، يبدو الحب امتيازاً للبطل، قادراً على أن يَبْعث في الكائن تعلّقاً لا يَفْنى؛ كيف نتصوّر «السيد» دون «كزيمين» التي لا ينفصل عنها إلا ببَتْر ذاته:

«كانت عيونهما تذرف الدموع، ولم يُر قطّ مثلُ هذا
الألم، ولقد افترقا كما يُنتَزع الظفرُ من اللحم»

وبهذه الصفة، يمكن للبطلة الملحمية أن تصبح صورة البسالة ذاتها التي تقدّمها للفارس إذا تخاذل لحظةً: في «أنشودة غيوم»، لم تستطع «غيبور» أن تتعرّف على زوجها في الهارب الذي يتوسّل أن يجد مأوىً له في «أورانج»: «لو كنتَ «غيوم» ذا الأنف المحدَّب لَهبّتَ إلى نجدة المسيحية المقدّسة».

وأخيراً، فالملحمة لا تَسْتبعد حكاية المغامرات العجيبة التي يُوحي بها التاريخُ أحياناً، والتي تَمْتحن بسالةَ البطل. إن ملاحم الشعراء المنشدين

الألمانية و لاسيما «الملك رونر» أو «الدوق إيرنست»، وكذلك «هيون بوردو» في فرنسا، تَصِفُ شرقاً خيالياً، وتلجأ إلى تَصْميم القصص الفولكلورية.

البطل الملحمي

البطلُ الملحمي المكرّسُ لتمثيل الجماعة ليس صورةً فرديةً، لكنه نموذجٌ يُلخِّص فضائل الجماعة في صراعها مع القدر. ومع ذلك، فبالرغم من الروابط العميقة التي تجمع بين الشخصيات، إلا أن هذه الشخصيات لا يمكن استبدال أحدها بالآخر. وهي باستثناء الذين تعظّمهم المغامرة، تقيم مع ما هو مأساوي علاقةً مميّزة. وفي بعض «الساغة» الإيسلندية يعي البطلُ الطابعَ المقدّس في مصيره الذي ينبغي أن يعترف به ويضطلع به إذا ما سمحت له نظرةُ الآخرين باكتشافه. وفي نصوصٍ أخرى، يلعب القدرُ دور «القدر القديم» Fatum، أي القدرة التي تستخدم جهود الأبطال لتسحقهم. وهكذا تكشف «كريمهليد» في «نيبيلنغن» لـــ «هاغن»، وهو الذي سيقتل «سيغفريد»، عن مَقتَل زوجها، ظانّةً بذلك أنها تَحْمي الذي تحبّه.

وفي النصوص التي اتّضح فيها التأثير المسيحي، يُحكِم عملُ القدر طابعَ التضحية في الموت الذي قبل به صاحبُه. وهكذا ترفع الملائكةُ نفسَ «رولان» إلى الحضرة الإلهية؛ وهكذا «فيفيان» في «أنشودة غيوم البطولية» إذ أقسم أمام الله ألا يهرب أبداً خلال المعركة.

تنقلات وانبعاثات

الحكايات الملحمية، كالأشكال الأدبية في العصر الوسيط، ليست محدودةً بمجالٍ ثقافي معيّن. وهي لا تختفي أيضاً عندما تزول البنى العقلية والاجتماعية التي حكمتْ ولادتها. إن لتنقّلات الملاحم أهميتيّن: إنها تَسْمح بإعادة تكوين الأساطير التي حُفِظَ منها فقط قسمٌ في مجال ثقافي معيّن، بفضل منهج المقارنة، مع التحقّق من نجاح الحكاية، وهكذا تبدو الـ«تيدريك ساغة» وكأنها شاهد على وجود رواية أولية ضائعة للـ«نيبيلنغن»، بينما تسمح «الوالتاريوس» اللاتينية، التي تقترب من «نيبلنجن» ومن «والدرز» الأنجلو-سكسونية، ومن زمرة قصائد «نيبتريش فون برن»، بإظهار الاهتمام الموّجه إلى تاريخ «غوتييه الأكيتاني» والتفكير، في الوقت نفسه، في وجود مصدرٍ جرماني مفقود.

هذه التنقّلات يمكن أن تثير ظاهرات من إعادة التملك أو ردّ الفعل. وهكذا فإن نجاح «أنشودة رولان البطولية» الفرنسية دفعتْ إلى تعديل «رونسفاليس» والرواية المعادية للفرانك «لبرناردو ديل كاربيو» المحفوظة في «الأخبار العامة: البطلُ الإسباني يقاتل في «رونسيفو» إلى جانب «مارسيل» ضد «شارلمان»، قبل أن يساعده على احتلال سرقسطة».

في البلاد المنخفضة، فسحتْ «مأثرةُ أهل اللورين» المجال لجزءٍ من الاقتباس النيرلندي إلى خلقٍ جديد لها، بينما كان انتشار الأناشيد البطولية الفرنسية في إيطاليا يؤدي إلى خلق لغةٍ مختلطة من اللغة الفرنسية ولغة البندقية.

هذه التعديلات دليلٌ على السهولة التي تعودُ بها الملحمةُ - في اللحظة التي تُسلِّمُ فيها مكانها إلى نماذج أخرى من الكتابة (الرواية) - إلى الظهور

في أشكال مختلفة، فتنتقل إلى الأخبار التاريخية وإلى الأعمال الغنائية (القصائد الغنائية الإسبانية)، ولا سيما إلى نَقْلها نثراً.

وبين جميع الاقتباسات التي ضَمِنَتْ تجديدَ الشكل الملحمي من العصر الوسيط إلى القرن التاسع عشر، يستحقّ عملُ الشعراءِ الإيطاليين إشارةً خاصة وبفضل الأهمية التي منحتْها العاطفةُ الغرامية، والمكانة التي أحرزها العنصر العجائبي والعنصر السحري، واختيار الأشكال الشعرية الجديدة، خَلَقَ «بولسي» و«بواردو»، و«آريوست» و«تاس» الشعر البطولي والفروسي خلقاً جديداً، وأبرزوا في «رولان الغاضب» و«القدس المخلَّصة»، كوكبةً من الشخصيات الجديدة - روجيرو، أنجيليكا، برادمانت، تنكريدي، «كلورندا»- وهي شخصيات ألهمتْ - إلى جانب الأبطال التقليديين - كتّاب المسرح والمؤلفين الغنائيين.

إن خاصية شعر الفروسية الإيطالي أنه حافظ، طوال ثلاثة قرون، في ذوق الجمهور وليس فقط في فكر منظّري الأدب، على التقاليد الملحمية كقيمةٍ ثقافيّة، بينما استمرّت طَبعاتُ الباعة الجوّالين والكتب الشعبية في إمداد القريحة الملحمية الشعبية. وهذا ما يفسّر حتى اليوم كون اختصاصيّي العصور الوسطى والجمهور الشعبي والجمهور المثقف ما يزالون يقدّرون سحرَ القصة البطولية.

مصائب أبيلار

خلا «بيير أبيلار» (١٠٧٩-١١٤٢) من كل دونيّةٍ؛ كان فرديةً استثنائية، ومثقفاً قلّ نظيرهُ، وكانت حياته مع ذلك أشبه بحياة الروايات. وكانت أيامُ سعده مدوّيةً كأيام نحسه؛ وعرف المجد كما عرف المذلّة في مجرى حياته المخالف للمألوف. كان طالباً علّم معلّميه، وزوجاً - مَخْصيّاً - لراهبة، وراهباً في تمرّد مستمرّ، وجدليّاً تُخْشى صولتُه، ولاهوتيّاً مضطهداً، كان شخصية متفرّدة لا يمكنها إلا أن تثير المحبّة أو البغضاء. وقد استأثر به التاريخُ وبنى أسطورةً أو

أساطير «أبيلار». فهل يمكن أن تُعطي عنه اليوم صورة محايدةً ؟ وسيرتُه الذاتية: «تاريخ مصائبي» (١١٣٦) يُطلعنا، على كل حال، على سمات طبعه المتشدّد الذي أوتي مواهب جمّة بما فيها أن يجلب المتاعبَ لنفسه.

أبيلار الفيلسوف

وُلد «بيير أبيلار» في بلدة «باليه»، غير بعيدٍ «عن نانت»، كان أكبر الأولاد في أسرةٍ على شيء من النبالة، فأعرض عن العمل العسكري وكرّس نفسه للدراسة ولا سيما دراسة الفلسفة، وقَدِم إلى باريس ليتابع دروسه فيها. كان موهوباً على نحو استثنائي، فلم يطل به الأمرُ حتى أجبر معلّمه على التخلّي عن مذهبه، ثم عن كرسيّه، بعد أن خلت القاعةُ من المستمعين، وذلك بافتتاحه مدرسةً منافسة! يقول أبيلار: «من هنا بدأت مصائبي». فقد جلّب على نفسه العداوة والحسد، ولا سيّما أنه جدّد عمله الباهر ذلك أنه لم يكن راضياً عن نجاحه في الفلسفة، فأراد أن يتصدى لسيد العلوم: اللاهوت. وذهب إلى «لون» ليتابع دروس أستاذ قديم مشهور. وبالوقاحة نفسها أعلن عن خيبته من أستاذه وأزاحه ليحلّ محلّه. أخَذ يفسّر التوراة خيراً منه ولا مورد له سوى موهبته وجَدَله. وعندما رجع إلى باريس، عَرفَ فيها الغنى والشهرة.

بيد أن تجديدات «أبيلار» تعرّضت لسوء الفهم. لقد قُدِّم في القرن التاسع عشر على أنه بطل التفكير الحر، ورائدٌ لديكارت. والواقع أن جُرأته لا تتنكّر للنزعة المدرسية لكنها تفتح له على العكس إمكاناتٍ جديدة. ولْنضِفْ أن تأثير «أبيلار» إن كان كبيراً على صعيد المنهج، فإن مذهبه لم تكن له ذريّةٌ مباشرة.

أبيلار و«هيلوبيز»

هناك سوءُ فهمٍ آخر يتناول ما أسهم، بالرغم منه، في شهرته: علاقاته بهيلوييز. فمنذ «فيّيون» وحتى الرومانسيين، مروراً «بروسو»، أصبح هذان الحبيبان صورةً أسطورية للحبّ اليائس، لكنه الحب الذي هو أقوى من كل ما يناقضه. وتبدأ القصة بمجرد مشروع إغراء. ففي (١١١٨)، رأى «أبيلار»، وهو في قمة مجده، هيلوييز، الفتاة المعروفة بنباهتها وميلها إلى الدراسة، فاتخذ مسكنه في منزل عمها، حيث تقيم، وعرض عليها أن يُعطيها دروساً خاصة وامتلك قلبها. واكتُشِفَتْ المغامرة. لقد تزوّجها سراً، لكنه لم يعش معها، لكي لا يسقط عن وضعه كرجل دينٍ. وقدّر العم أن الخطأ لم يُستَدْرك فأمر بأن يُخصى. حينئذٍ قرّر أبيلار، بعد أن تجلّل بالعار، أن يدخل الدير هو «وهيلوييز» ومنذئذٍ بدأت قصةٌ جديدة نعرفها من خلال المراسلات الرائعة التي تبادلها الزوجان. كان حب «أبيلار» جسديّاً غير جدير بالحب النقيّ والكليّ الذي حملته له هيلوييز، وتحوّل هواه إلى عاطفة مسيحية خالصة، ورعاية أخوية للراهبة الشابة التي كانت تتألم. أما هيلوييز فكان همُّها، على العكس، أن تُطيع زوجها وظلّت في أعماقها متمرّدة على الله. ولقد عاشت حياةً رهبانية قاسيةً لا غبارَ عليها، لا لأنها تحبّ الله بل لأنها ظلّتْ تحب «أبيلار» بشغفٍ كما كانت من قبل. والرسائل التي تبادلها الزوجان مأساوية ورفيعة. هناك من جهةٍ جهود «أبيلار» ليقود هيلوييز إلى الإيمان والأمل، ومن جهة أخرى حبُّ هيلوييز اليائس وهي تكرّر له أنها ملكٌ له لا لله.

أبيلار والكنيسة

في هذه الأثناء، استمرت حياة أبيلار العامة، مع ذلك، صاخبةً. لقد دخل ديرَ «سان ديني» ليعثر على النسيان والسكينة. لكن تشدّده وحدّة نقده خلقتْ له

نزاعات مع الرهبان الآخرين. وكان عليه أن يهجر الدير مرّتين، فهو لم يتخلَّ عن ندائه الداخلي كمفكّر وأستاذ فتابع الكتابة والتعليم. وجلبَ لنفسه الإدانةَ الأولى من مجمع «سانس» ١١٢١، وتوجّس خيفةً من التهديدات الجديدة بالاضطهاد، فقبل في ١١٢٥ مهمة راهب في ديرٍ بعيد عن «بريتانيي». وهناك اصطدم برهبان ماجنين حاولوا قتله فاضطُرَّ إلى الهرب، وعاد إلى باريس حيث عرف من جديد الانتصار. لكن عودة النجاح المفقود لم تمنع السحب من التراكم كما أراد له قانونٌ قدره. كان طلابُه يكرّرون أنهم يفهمون معه سرَّ «الثالوث»، وتحرّك اللاهوتيون وأنذروا خصمه الرهيب: «سان برناردي كليرفو». أفلح المصلحُ السيستيري بإدانة الجدلي «أبيلار» دون أن يتمكن «أبيلار» من الدفاع عن نفسه حقّاً، أدانه مجمعُ «سانس» ثم «البابا» (١١٤٠). ومنذئذ أُصيب أبيلار إصابةً قاتلة: روقبتْ أطروحاتُه، وحُكِمَ على كتبه بالحرق، وحُكِمَ عليه بالصمت. فترك الكفاح ولجأ إلى «بيير الموقّر» راهب الدير البنيكتي الشهير «كلوني». وعَمَد هذا الراهب، هذه الشخصية الهامة في المسيحية إلى مصالحته مع «سان برنار» ومع البابا، ولطّف سنواته الأخيرة. وفي هذا الدير وجد «أبيلار» السكينةَ أخيراً. وعاش هذا الأستاذ المندفعُ والأبيُّ القليلَ من الوقت الذي بقي له في غاية التواضع، ومات في ٢١ نيسان ١١٤٢. وتلقّت هيلوييز التي لم تنقطع عن حبه جثمانه ودُفنتْ بجنبه.

من أبيلار إلى هيلوييز

«لستُ أشكو من أن مزاياي تناقصتْ لعلمي أن مزاياك تزايدتْ. وها أنا ذا خادمٌ لكِ، أنا الذي كنتِ تعدّينني فيما مضى سيّدَكِ. أنتِ أعظمُ من السماء، وأعظمُ من العالم، أنتِ التي صار خالقُ الكون فداءً لكِ».

«كريتيان دي تروواي» Chrétien de Troyes

(١١٣٨-١١٨٣)

(«آرثر» ملك «بريتانيي» الصالح الذي نعلّمنا شهامتُه أن نكون من أصحاب الشهامة والرقة).

«الفارس ذو الأسد»

يُعدّ «كريتيان دي تروواي» أشهر شاعر في العصر الوسيط الفرنسي بعد «فرانسوا فيّون» بيد أن سيرته أقل وضوحاً من سيرة ذلك المشاكس، شاعر القرن الخامس عشر، والإشارات إلى اسمه نادرةٌ ندرةً مُحيِّرة، وعلاقاتُه مع حامييْه «ماري دي شامبانيي» (إحدى بنات «إلينور داكيتين» الشهيرة)، و «فيليب دي فلاندر»، مريبةٌ والغموضُ يُغشّيها، إلاّ أننا نستطيع أن نؤكّد أن «كريتيان دي تروواي» كان يتحرّك في وسطٍ أرستقراطي وأن طريقته في التصدّي لموضوعات الفروسية أسهمتْ في ترسيخ طموحات النبالة الدُنيا خلال النصف الثاني من القرن الثاني عشر، إن اقتران المثل الأعلى للفروسية بالمثل الأعلى للحب الرقيق، فتَنَ وسكّن، بتأثيره المُمدِّن مجموعةً اجتماعية صاخبة مضطربة ومكوّنة من الفرسان الشباب العُزّاب، فهؤلاء قد حُرِموا من الإرث لأن حق البكورية يَمْنع الولد الثاني منه، كانوا يبحثون عن المجد والثروة فيقومون بأعمال باهرة ملأى بالعنف ويحلمون

بوارثات ثريّات. وقد استخدم «كريتيان دي تروواي» حساسيته في تصوير أخلاق الفروسية، فأعطى هذا المفهوم نفوذاً جديداً.

وفي موازاة ذلك، أظهر فضولاً لا يرتوي إزاء تقلّبات الحب البشري، واستمتع بالأثر الكوميدي الحاصل حين يُسقِط على الحب الأوضاع المتصنّعة والنحيب ممّا وجده في قصائد الحب لدى الشعراء الجوّالين. ونحن نجد في أعماله اللهجةَ الجادّة والمشاغل الأخلاقية المميّزة لكتابات عصره حول فنّ الحكم، وهو ما دُعي «مرايا الأمير». ونجد في الوقت نفسه اللهجة الفَكِهة بل والمقلِّدة الساخرة لدى «أوفيد» وفي شعر الجنوب الفرنسي. وفي روايات الفروسية الخمس التي كتبها شعراً في نحو ١١٧٠أو ١١٨٠، جَمَعَ بين الفكاهة والجدّ، بين الحب والفروسية، ببراعة في الكتابة وفي التفكير العقلي بحيث يستحق أن يُعدّ أول أديب حقيقي عبَّر باللغة المحليّة الأوروبية.

التفكير العقلي لدى كريتيان

يَستعمل «كريتيان» السخرية، ويلجأ إلى وجهات نظرٍ متعدّدة، وإلى التدخّل المعقّد جدّاً في بعض الأحيان، تدخل الراوي، واستخدم التاريخ في البنية ذاتها، وكذلك استخدم التكرار والتعارض، وذلك يتطلب من القرّاء جهداً تفسيرياً يستبعد التلقّي السلبيّ الخالص، وتكفي ثلاثة أمثلة لإظهار أهمية هذه التجديدات.

ففي عمله الأول «إيريك وإينيد» (١١٦٠)، أخفى عن القارئ الوقائع ذاتها التي يرغب القارئ في معرفتها:

روى «إيريك» مغامراته للملك «آرثر» بتسلسلها الزمني، وكأنه يقلِّد مُبدعَه الأدبي. وهذا هو شرح الراوي:

«إيريك يبدأ حكايته ويروي له مغامراته، دون أن يُغفل واحدةً منها. لكن هل تعتقد أنني أنوي تذكيرك؛ بسبب سفره للبحث؟ لا، لأنك تعرف الحقيقة حول هذه النقطة وكذلك حول غيرها من النقاط لأنني عرضتُها عليك. وسأُضجر إن رويتُ ذلك ثانية، لأن القصة لن تكون مقتضبةً إن كان يجب استئنافها منذ البداية وتجميع جميع الأحاديث التي حدثتهم بها.

لماذا جرّ «إيريك» امرأته معه في بحثه؟ حول هذه النقطة يودّ القارئُ حقّاً لو يستنير، لكن «كريتيان»، بالرغم ممّا يقوله لنا راويه، لا يُطلعنا على هذا السبب، ممّا يغذّي حتى أيامنا جدَلَ النقّاد.

الرواية المتأخّرة عن هذه هي: «إيفان أو الفارس ذو الأسد» وهي روايةٌ ساخرةٌ جدّاً، تُقدّم للقارئ نتيجةً تتحدى أكثر من ذي قبل قَبوله الاختياري، فمع أن الراوي يؤكّد لنا أن البطل وزوجته تصالحا تماماً، وامتلئا محبةً كلاهما للآخر إلا أنه يزوّدنا بعدة أدلّةٍ تثبت العكس.

والمؤلف يعلم أن هذا التأكيد قليل الاحتمال بحيث أنه تنبّأ بالإغراء الذي سيصيب مَنْ يُلقون قصته أو مَنْ يَنْسخونها بتعديل نهايتها؛ وهو يَنْظم إذن بعضَ الأبيات التي ترمي إلى إثبات الحدود الحقيقية لنصّه، وكأنها ضمانةٌ لصحته:

«وهكذا أنهى «كريتيان» رواية الفرس ذي الأسد؛
هذا كل ما سمعه يُروى عن هذه القصة، ولن تعلم شيئاً
أكثر من ذلك إلا إذا أضفتَ إليها بعض الأكاذيب».
«كان ذلك في الزمن الذي تُزهر فيه الأشجار
ويَورق الآيك، وتخضر المروجَ وتغرّد الطيور
بلغتها للصباح تغريداً عذباً، الفرح يُلهب الكون»
«بيرسفال» أو قصة «غرال»

في هذا العمل ذاته يستعمل التصاميم الجدلية التي تُجبر القراء والمستمعين على التفكير في الوجهة التي تتّخذها القصة. ففي بداية الرواية، يُعلن لنا الراوي في التمهيد أن «رجلاً رقيقاً كيّساً وإن كان ميتاً خيرٌ من رجلٍ فظٍّ خشن، وإن كان حيّاً». والمغامرةُ الأولى التي عرفها البطل تقوده إلى الوقوع في حبّ أرملة فارسٍ خالٍ من كل عيب رقيقٍ كيّسٍ قُتِل بيد البطل. وفيما بعد تزوّج البطلُ بالأرملة، وفي اللحظة التي يبلغ فيها الاحتفالُ بالزواج أوْجَه، يلاحظ الراوي:

«سيدي «إيفان» هو الآن سيّد البيت، وقد نُسِيَ الميتُ كليّاً. قاتلُه تزوّج؛ تزوّج بامرأة المتوفّى، وهو يضاجعها؛ والحيُّ يحبّه ويقدّره الجميعُ أكثر مما كانوا يحبّون الميتَ ويقدّرونه».

في هذا الوضع الدقيق، ماذا حلّ بتأكيد الراوي في التمهيد؟ هذه المشكلة وتفاصيل أخرى تُجبر المستمع والقارئ على التفكير في إمكان كون البطل قد رُسم ضمناً، بالرغم من المظاهر، وكأنه فظٌّ خشنٌ؛ وليس في سلوكه، على كل حال، شيءٌ مثالي خلال القتال الذي أودى بحياة الفارس. وفي لحظة من حكايته، يُوقظ فينا «كريتيان» بعض الذكريات التي تَحْملنا على الشك فيما رُويَ لنا. هذه اللحظة من التفكير الشديد الذي يُثيره التعارضُ بين الرقيق-الميت/والخشِنْ - الحيّ تُعطينا أيضاً مثالاً على جانب آخر من مهارته وهو فنّ التلميح - المغشى - لأعمالٍ أخرى. فالمستمع الذي يَعْرف جيداً الحكايات السابقة بالفرنسية القديمة، يُرجعه شرحُ الراوي كرَجْع الصدى إلى فصل زواج «أونيب وجوكاست» في «رواية طروادة». ففي اللحظة نفسها التي يبدو أن «كريتيان» يشير منها إلى حسن طالع بطله، يتسرّب الشكُّ إلى نفوسنا. وهو بذلك بالذات كاتبٌ عظيمٌ. إنه يُنجز تقنيّة تشكّل تحدّياً دائماً أو عودة إلى التأويل.

مادة بريطانية الصغرى

لا ينبغي لأصالة «كريتيان» بالنسبة إلى الشكل أن تنسينا الأهمية الخاصة للموضوعات التي يتصدّى لها. ومع أن نشأته آلفتْ بينه وبين أعمال «أوفيد» و«فرجيل» – وقد جرّب نفسه في اقتباس بعض أعمال أوفيد- إلا أنه انصرف في سنوات نضجه (ما بين ١١٧٠-١١٨٠) عن العصور القديمة، وكان الموضوع المفضّل في الحكايات الشعرية السابقة بالفرنسية القديمة، وأخذ يَستلهم القصصَ السلتية، ومادة «بريتانيي» التي تتميّز بالعجيب وبما فوق الطبيعة، وبتلميحات متكرّرة إلى «العالم الآخر» السلتي. و«كريتيان»، مع «ماري دي فرانس» معاصرته، هو الذي عمل أكثر من غيره على إدخال الأساطير السلتية في الأدب الفرنسي. وثمة عددٌ من الصور والموضوعات تتكّرر في رواياته وتُميّز بحثَ الفارس، وهو من أصل سلتيٍّ مثل الأقزام الأشرار، والمعابر المحفوفة بالمخاطر، والقصور المسحورة، والمضيفون المرحِّبون، وغير ذلك. وفي كلٍّ من رواياته، يحتفظ القارئ بذكرى صورةٍ تلعب دوراً أساسياً في مشروع البطل: «فرح البلاط» (ايريك)، الرمح الملتهب وجسر السيف (لانسلو أو الفارس ذو العربة (١١٧٠)، الملك الخاطئ والطواف بـــ«غرال» (برسفال أو كونت غرال ١١٧)، الينبوع السحري (ايفان أو الفارس ذو الأسد). والاستثناء من هذه القاعدة موجودةٌ في «كليجية» (١١٧٠) وهي ثاني رواية لكريتيان. ولعل هذه الرواية التي تتّسم بالحذلقة الباهرة والتي تجري أحداثها في بيزنطة، تشكّل ردّ كريتيان على شعبية قصة «تريستان وإيزولد».

ومن المفارقة أن مؤلّفاً فرنسياً على نحوٍ نموذجي في طريقته يجد الأساسيَّ من موضوعاته في التقاليد السلتية. وثلاثٌ من القصص التي رواها كريتيان- إيريك، إيفان، بيرسفال – موجودة في نصّ «غالي» من العصر

الوسيط، في العمل الشهير المدعو «مابينوجيون» هذه الاقتباسات الثلاثة يبدو أنها كتبت بعد روايات «كريتيان» هذه واستلهمتها دون شك. بيد أنها تحتوي على عددٍ من العناصر مسرفة القدم بشكل مثير، وكأنها تشير إلى أصلٍ أقدم. ومهما يكن من أمر، فإن هذه الأعمال المكتوبة بالغالية تنطوي على أهميةٍ بالغة بالنسبة إلى القارئ.

في روايات «كريتيان» تجري مغامرةُ الفارس الأولى بعيداً عن البلاط، وتَبْلغُ زمن الأزمنة الذي تَليه برهة، يخضع الفارس خلالها لتدريب جديد ويسعى إلى تدارك أخطائه الماضية؛ وحينئذٍ يَعْثر على هويّته الشخصية ووضعه الاجتماعي. البطلُ وحيدٌ في بحثه الشخصي وفي الوقت نفسه هو مندمجٌ في جماعةٍ تبذل وسعها لتجد وظيفتها الخاصة في المجتمع. إن انصهار هذين البَحْثين وهدفيهما هو الذي يسجّل نهاية مغامرة الفارس.

إن التأثير الكبير الذي مارسه «كريتيان» على الطريقة التي ستُبنى بها فيما بعد روايةُ العصر الوسيط في أوروبا تعود إلى «إيريك» و«إيفان»، أما «لانسلو» و «بيرسيفال» فهما عملان لم يتما (و«لانسلو» أكملها مؤلف آخر) وفي «بيرسيفال» جرّب «كريتيان» الحبكةَ المزدوجة - قصة بيرسيفال من جهة، وقصة «غوفان»، من جهة أخرى - واضعاً بذلك أُسس تقنيّة حبك مغامرات متعددّة، وهي تقنيةٌ تُعْتَمَد في الروايات النثرية، في القرن الثالث عشر. وهكذا أسّس مؤلّفنا البنية النموذجية لرواية العصر الوسيط. وفضلاً عن ذلك، فإن دراسته النقدية للروابط التي يمكن أن تُجد بين الحب والفروسية أعطت تابعية مادةً فسيحةً للتفكير. فهو ليس داعيةً أخلاقياً يتابع هدفاً وحيداً في عمله كله؛ وإنما هو يهتم في كل عمل بمشكلة جديدة، ويحاول أن يرى حلولها المتعدّدة الممكنة. وجميع أعماله ما عدا «إيريك» تشهد على حسٍّ فكاهي كبير، ومن الواضح أنه ليس من الناحية العقلية يتجاوز حدود ومواضع

المجتمع الرقيق الكيّس الذي هو خالقه جزئياً. وصورةُ الملك آرثر لديه، مثلاً، أبعد ما تكون عن التملّق.

كريتيان الأوروبي

«كريتيان دي ترواي» معروفٌ في أوروبا بأسرها. وقد كتب الشاعرُ «السوابي» «هارتمان فون أو» اقتباساتٍ أمينية من «إيريك» و«إيفان»، بعد عشرين سنة من تأليفهما، أما أعماله الأخرى فقائمةٌ على الأساطير الدينية. و «إيريك» و «العنبوتل» هي صورة أخرى بالألمانية المتوسطة القديمة لرواية «كريتيان» الأولى. وتُرجِمَتْ «كليجيس» إلى الألمانية نَظْماً حوالي ١٢٣٠، ترجَمها «أولريش فون ترهيم»، وإن كانت هذه الرواية أقل حظوةً من غيرها. ويشير «رودولف فون أيمز» أيضاً إلى صورةٍ أخرى للرواية لـ«كونراد فليك». وفي «شمالكالدن» وفي «رودينيك»، نستطيع أن نرى رسوماً جداريّة تمثّل مشاهد من «إيفان» هارتمان. وبعد «هارتمان» بقليل، استجاب «ولفران فون أيزنشباك» للدعوة التي يُمثّلها «بيرسفال» وهو العمل الضخم الذي لم يُتمّه «كريتيان» حول البحث عن الـ«غرال»، وفيه جمع بين الكثير من الفكاهة المقرونة بورعٍ علماني عميق. وكونُ نسخٍ من روايات «كريتيان» وقعتْ بين أيْدٍ خبيرةٍ جداً يكوِّن ظاهرةً جديرة بأن نشدِّد عليها.

حوالي أواسط القرن الثالث عشر، سار «إيريك» و «إيفان» نحو الشمال، ومثلاً، مع «بيرسيفال»، عملين من خمسة أعمالٍ بالفرنسية القديمة المترجمة للملك النرويجي «هاكون هاكو نارسون». ثم تُرجم «إيفان» ترجمةً مفصّلةً إلى السويدية. كما ترجم في عام ١٣٠٣ إلى زوجة «هاكون» ملك النرويج، ترجمة كاهن سويدي درسَ في باريس وأفاد من معرفته بالفرنسية ومن قراءته للـ«ساغة» الموجودة من قبل. وبالمقابل، نحن لا نعرف سوى

اقتباس واحد بالإنجليزية المتوسطة لرواية من روايات «كريتيان» وهي «إيفان»، ولا يدهشنا ذلك، لأن نجاح هذه الرواية لم يتضاءل قط. والعنوانُ الإنجليزي هو : «إيفان» و «غويين» الذي كُتِب في دوائر ١٣٥٠، والذي لا نملك منه سوى نسخةٍ واحدة؛ والكتاب يُعطي عن قصة «كريتيان» صورةً مبتذلةً، خاليةً ممّا صنع أصالتها. لقد شُدِّد فيه على موضوع الفروسية بينما غابت فينومنولوجيا الحب غياباً كليّاً تقريباً. وترك كريتيان طابعه على الروايات الأوشرية بالنيرلاندية المتوسطة. فرواية «بيرسيفال» تُرجمتْ ترجمةً أمينة للأصل، لكننا لا نملك، مع الأسف، سوى بعض الفقرات. ونحن نجد فيها التأثير الحاسم لبعض فصول روايات «كريتيان» في «رواية غويين»، وكذلك في رواية أخرى نابعة من الفلاندر. والفصول الأكثر روعةً رُسمتْ بكثرةٍ في فن العصر الوسيط: في الزخرفة والنحت، والنقوش الدينية، واللوحات الجدارية. وهكذا فإن تقاليد الرواية في العصر الوسيط الأوروبي لا تأخذ كاملَ معناها إلا بفضل «كريتيان». وإذا كانت اللوحات الروائية النثرية، في القرن الثالث عشر، «لانسيلو» و «تريستان»، قد قُدِّر لها أن تُغذّي الثقافة الأوروبية حتى القرن الثامن عشر، في حين تعرّضت أعمال كريتيان إلى الاحتجاب في القرون الكلاسيكية، فإن تلك النصوص مدينةٌ لكريتيان بعالمها الخيالي وببنية حكاياتها. لذلك يستحق رجل الدين ابن «الشامبانيي» لقبَ معلّم الذي أطلقه عليه «ولفران فون أيزشنباك».

ساكسو غراماتيكوس

Saxo GRAMMATICUS

(١١٥٠-١٢٢٠)

«أفضّل أن أذهب إلى الدنمارك الذي أعطتنا «ساكسو غراماتيكوس»، الرجل الذي عَمِل على إحياء تاريخ شعبه، بصورة باهرة ورائعة».

(إيراسم، المحاورات)

«أخبار مآثر الدنماركيين» (١٢٠٠) التي كتبها «ساكسو غراماتيكوس» أحد النصوص المؤسِّسة للأدب الدنماركي، وهو تصورٌ مُؤَمْثَلٌ[1] ومُمَسْرَحٌ[1] لتاريخ الدنمارك. وفيه يُعيد المؤلفُ القصص والأساطير والخرافات المنحدرة من التاريخ الوثني لاسكندنافيا، بفنّ القاص الذي وفّر لهذا العمل شهرةً تتجاوز حدود الدنمارك. وحكاياته أصبحتْ منذ النهضة مصدر إلهامٍ لكثيرٍ من الشعراء في أوروبا قاطبةً، وأشهرُ مثالٍ على ذلك: «هاملت أمير الدنمارك» لشكسبير.

انضوى «ساكسو» إلى الثقافة الأدبية العالمية في عصره وكتب باللاتينية تاريخاً للدنمارك جعل من الشعب ومن السلالة الملكية شعباً قديماً

---

(١) مُؤَمْثَل: أي أسبغَ عليه المؤلِّفُ المثاليةَ - ومُمَسْرَح أي ذو طابعٍ مسرحيٍّ. والكلمتان مُحدثتان. المترجم.

قِدَمَ الرومان وملوكهم الأوائل. وقلّد أسلوبَ الكتاب الرومان الكلاسيكيين فمنَحَ تصوّره بعداً لا زمنيّاً وهو يَعْمُرُ الأزمنة الأولى من التاريخ الدنماركي بالملوك الفاتحين وبالمشرّعين، وبالشعراء العظام الذين قدموا أعمالهم باللاتينية، وبالمكتشفين الكبار وبالنساء الجميلات مع مواكب الخاطبين. وهو في وضعه لتاريخ القرون الأخيرة، لدخول المسيحية في نحو ٩٦٠ حتى عام ١١٨٥ يُشددُ على دور الملوك الدنماركيين كحماةٍ للبلاد، وكذلك على أهمية التعاون بين الكنيسة والسلطة الملكية. ويبلغ هذا التعاون أوْجَه- برأي ساكسو- في عهد «فلاديمير الأول العظيم» (مات في ١١٨٢)، ورئيس الأساقفة «إيسالون» اللذين أسهما في إنهاض البلاد بعد نزاعاتٍ طويلة مع «الفينيت».

روماني، ومسيحي، ودنماركي

ليس لدينا سوى القليل من المعلومات عن حياة «ساكسو»، وهذا القليل غيرُ مؤكّدٍ أيضاً. كان «ساكسو» من أسرةٍ كبيرةٍ حربية في خدمة الملك بصورة تقليدية. وقد أصبح كاهناً غير قانوني وسكرتيراً لرئيس الأساقفة «إيسالون» الذي مات في «لندن» في عام ١٢٠١؛ وربما حصل فيها على مهمة الكاهن القانوني في مجلس الكهنة. وكانت مكتبتها غنيةً بالمخطوطات المكرّسة للموضوعات التاريخية. وكانت «لند» فضلاً عن ذلك، لكونها مقر الأسقفية والأملاك الملكية، المَقْصَدَ المتكرّر للوفود الكهنوتية والزمنية وكذلك لتنقلات الحاشية الملكية. وكان بوسع عقل يقظٍ ومتعطّشٍ للمعرفة مثل عقل «ساكسو» أن يَجْمَع شهاداتٍ شفهية آتيةٍ من مصادرٍ شديدة التنوع. و«إيسالون» هو الذي طلب من «ساكسو» أن يكتب تاريخاً للدنمارك يَسْمح بتحديد موقع هذا التاريخ بين الدول الأوروبية المثقفة وأن يُعدِّل من الصورة الملتبسة للقراصنة الوثنيين المتوحشين التي صوّر بها مُدوِّنو أخبار العصور

الوسطى الاسكندنافيين عمل فيه «ساكسو» منذ ١١٩٠، لكن «إبسالون» مات قبل أن ينتهي الكتاب. وبعد زمنٍ قليل، بعد ١٢٠٨. أهدى «ساكسو» عمله «لآندر زسونسيون»، خلّف «إبسالون» في رئاسة أسقفية «لند»، وإلى الملك «فالديمار الثاني المظفّر».

وتشهد مهارةُ «ساكسو» في التعامل مع اللغة اللاتينية على كونه نشأ نشأةً قائمةً على الدراسة الكتبية في مركز للبحث، في شمال فرنسا دون شك، شأنُه في ذلك شأن الشباب الدنماركيين الأغنياء في تلك الحقبة. كان يعرف الملحمة اللاتينية عن الاسكندر التي كتبها «غونييه دي شاتيون» في «رامس» في نحو ١١٨٠، ونظمه قريبٌ من نظمها. كما تشهد محاكاتُه الرائعة للنماذج الرومانية الكلاسيكية على استلهامٍ مباشر للتيار الثقافي الذي دُعيَ: «نهضة القرن الثاني عشر» التي كان مركزها حينئذٍ في فرنسا.

اللاتينية المنتصرة

أشار «ساكسو» في مقدمته، إلى بعض العناصر لتأويل عمله. الثقافة اللاتينية المكتوبة التي وصلتْ متأخرةً إلى الدنمارك، في عصر دخول المسيحية. لكن الدنماركيين كانوا، قبل ذلك أي في الفترة الوثنية، كالرومان القدماء، يؤلّفون الأناشيد التي تُعظّم مآثرهم ومآثر أجدادهم؛ وكانوا يَنْصبون الحجارة وعليها النقوش الجرمانية القديمة (الرونيّة). وهذه كلها مواد، استخدمها ساكسو، على حدّ قوله، باعتبارها أُسُساً لأخباره، ومعها أيضاً حكايات الباحثين الإيسلنديين ورئيس الأساقفة «إبسالون»، وكان ساكسو يرى أن الامبراطورية الرومانية لا تنتمي إلى الماضي فقط ويعدّ الامبراطورية الرومانية الجرمانية في عصره كوارثٍ مباشرٍ للامبراطورية الرومانية عن طريق امبراطورية شارلمان؛ وذلك، على كل حال، مطابقٌ للإيديولوجية

الامبراطورية في هذا الزمن. لكن «ساكسو» يُلحّ غالباً، في المقدمة، وفي صلب النص، على أن الدنمارك كانت دائماً مستقلةً عن السلطة الزمنية للامبراطورية الرومانية، مثلاً عندما يمدح الملك فالديمار الثاني لأنه لم يُراعِ في حملاته أملاكَ الامبراطورية الرومانية.

هذا الموقف لا يختصّ بغير السلطة الزمنية، أما فيما يختص بالسلطة الروحيّة، فالبابا في روما الذي يمثّل الامبراطورية المسيحية القديمة؛ وهنا في الدانمارك رئيس الكنيسة الدانماركية، هو الممثّل المباشر للبابا. لأن ساكسو لا يُحسّ بأي شكّ بالنسبة إلى المسائل الدينية فالمسيحية هي خلاص الإنسان الممكن والوحيد.

تاريخ شعب

إن الستة عشر كتاباً من «الأخبار» مبنيّةٌ بصورة متناظرة متّفقة مع فكرة العمل الأساسية. فالكتبُ الثمانية الأولى تتناول الحقبةَ الوثنية؛ وفي هذا القسم إنما أُدرِجتْ القصائد. أما الكتب الثمانية الأخرى فهي تَصف دخولَ المسيحية والمرحلة المسيحية التي تَلَتْ. لقد استلهم «ساكسو» الأخبار التاريخية العامة لأواخر العصور القديمة وللعصر الوسيط فتجاوزها في بناءِ مجرى التاريخ.

السلالة الملكية الدنماركية في «الكتاب» تبدأ مع الملك «دان» وأخيه «أوغول». أحد سابقي «ساكسو» حدّد زمَنَ «دان» فجعله في عصر الامبراطور «أوغست»، لكن «ساكسو» بفضل تركيبةٍ ترفيقيةٍ جريئة جعل ولادته قبل المسيح بعشرين جيلاً، أي تقريباً في عصر «رومولوس» و«ريموس». والربع الأول من عمله (الكتب من ١ إلى ٤) يصف برهة من التاريخ الروماني تمتد من رومولوس إلى حكم أول امبراطور «أوغست».

و«ساكسو» يروي، على طريقة فيرجيل سقوط مملكة «ليجر» ودمارها بسبب الخيانة، وكذلك موت الملك «رولف كراك»، ويُدخل في حكايته ترجمةً لقصيدة «بجار كامال». ونجد فيه أيضاً تاريخَ الأمير «آملت» أو «هاملت»، الذي يثأر من قاتل أبيه متصنّعاً الجنون. والمُعادلُ لهذه الحكاية موجودٌ في قصة القنصل الأول بروتوس الذي ثأر هو أيضاً متصنّعاً الجنون. ولعل ساكسو قد استعاد بعضاً من هذه التفاصيل لقصة «هاملت».

الكتاب الخامس يتعلق فقط بعَهْد الملك «فود» على امتداده، وهو يُعرَض كمعادلٍ دنماركي لعهد الامبراطور «أوغست». فهو مثل أوغست فاتحٌ كبير ومشرّعٌ كبير. والسنوات الثلاثون الأخيرة في حياته مرحلة هادئةٌ طويلة شبيهةٌ بالسلم الروماني في عهد «أوغست» («pax Augusta»). وفي آخر هذه الآونة، تحدّث «ساكسو» عن ميلاد المسيح، وألحّ على كون السلام يعمّ أرجاء العالم للاحتفاء بمجيء المخلّص. وكذلك فهو يُدرج مختاراً قصائد كبيرة يُلقيها «سكاركاتيروس» وهو محارب وشاعرٌ غنائي، ويجعل هذه القصائد متناظرةً مع قصائد هوراس وفرجيل. وفي نهاية الكتاب الثامن، يذكر انتصار شارلمان على «الساكسون» واعتناق الساكسون للمسيحية الذين تقع حدودهم منذئذ جنوب الدنمارك. وقد دعاه البابا إلى المضي نحو الجنوب للدفاع عن روما، لكن شارلمان تحاشى النزاع مع الدنماركيين المنذر بالشر. وكانت نتيجة هذه الحملة تتويج شارلمان قائداً للإمبراطورية الرومانية في العام ٨٠٠.

الكتب من ٩ إلى ١٢ تَعْرض دخولَ المسيحية الدنمارك. ومن وجهة النظر المسيحية، كانت البلاد ترتبط برئيس أساقفة «بريم هامبورغ»، في شمال ألمانيا، بيد أنه كان يملك استقلاله حيال الإمبراطورية الرومانية حيث يملك حليفة شارلمان. وتُعدّ الإمبراطوريةُ الأنجلو- اسكندنافية «لكنود الكبير»

قمةَ الملكية. وفي آخر الكتاب الثاني عشر، نالت الدنمارك سيادتها الكنسية، وسمح البابا بإنشاء رئاسة أسقفية مع قاصدٍ رسولي اختار مدينة «لند» ١١٠٤.

القسم الأخير (من الكتاب ١٣ إلى ١٦) يُعالج المرحلة التي تمتدّ من ١١٠٤ حتى خضوع دوق «بوجيسلافوس دي بوميراني» للملك الدنماركي ١١٨٥. حينئذٍ تمّ الحصول على الحرية الدينية، لكن الامبراطور «فريديريك بابربيروس»، أصبح فيما بعد، في هذا القرن، يهدّد الاستقلال الدنماركي تهديداً حقيقيّاً. فاضطرّ الملك فالديمار الأول أن يقسم يمين الولاء للإمبراطور ١١٦٢، وهو حدث يحاول «ساكسو» أن يقلّل من أهميته. وروايته لحملات فالديمار الأول ورئيس الأساقفة إبسالون ضد القراصنة «الويند» روايةٌ باهرة، تقع ذراها في احتلال مدينة «أركونا» على «الروجن»، وكذلك تدمير أهمّ معابدها الوثنية وكذلك معبد الإله «سفانتوفيت». والحملة الدنماركية يبرّرها المؤلف كحملةٍ صليبية وفي العام ١١٧٧ انتهى الانشقاقُ بين الامبراطور والبابا، وعَمِلَ الملكُ؛ «فالديمار» على انتخاب حليفه، الأسقف إبسالون، كرئيس أساقفة «لند»، ويروي «ساكسو» هاتين الحادثتين اللتين تكونّان نوعاً من التناغم العام للعلاقات بين الوثنية والكنيسة؛ وهو يمجدّ هذا الحدث جاعلاً منه العنصر النهائي في الكتاب الرابع عشر. وخلافاً لعادة ساكسو، فإن نهاية هذا الكتاب لا تتوافق مع موت الملك.

الكتاب يصف إذن الدنمارك وكأنها المقابل الشمالي، السياسي والثقافي على السواء، للامبراطورية الرومانية والجرمانية في تلك الحقبة.

التأثير الأوروبي لساكسو

في القرون التي سبقت النسخة المطبوعة «للأخبار» ١٥١٤ كان تأثير هذه «الأخبار» محدوداً في اسكندنافيا وفي شمال ألمانيا، حتى وإن افتراض

بعضُ الباحثين أن سيرة «غيوم تيل» في العصر الوسيط، مثلاً مستوحاة من حكاية عن «المعلم توكو». وفي القرن الرابع عشر، حُرِّرَتْ روايةٌ مختصرةٌ باللاتينية سرعان ما أصبحت شعبية وتُرجمتْ إلى الألمانية المتأخِّرة. وفي عام ١٥٠٠ وَقَعَ الأنَسي «ألبير كرانتز»، وأصلُه من هامبورغ، على مخطوطة كاملة لساكسو بينما كان يكتب كتابه: («أخبار ممالك آليكو» التي طُبعت باللاتينية وتُرجمت إلى الألمانية القديمة في سنوات ١٥٤٠). وأدرج «كرانتز» في كتابه، جميع الحكايات الشائقة، بصورةٍ حرفيةٍ غالباً؛ فأصبح بذلك مصدراً آخر يسمح بالوصول إلى معرفة ساكسو في القرن الرابع عشر. وجد «هانزساكس» مثلاً، في نورمبورغ لدى «كرانتز» موضوعات مأساةٍ وقصائد عدة، وهي مواد جاءت كلها من ساكسو. الطبعة الباريسية لساكسو أكسبتْه شهرةً عالمية، وأشاد إيراسم بمهارته الكتابية وكتبَ الأخوان جوهانس وأولوس ماغنوس، وهما أنَسيان سويديان، أعمالاً تاريخية وثقافية مُستوحاة من ساكسو حول السويد واسكندنافيا طُبعتْ في روما في سنوات ١٥٥٠ ونالت نجاحاً كبيراً. وأدخل فرانسوا دي بلفور بعض حكايات ساكسو في مجموعته «حكايات مأساوية» (١٥٥٩) ولعل موضوع هاملت قد وصل بفضله إلى شكسبير. وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر استمدّ مؤلّفو المسرح الألمان والإيطاليون مادة إلهامهم من ساكسو، لكن عمله بلغ أوجه مع الدراما القوميّة الرومانسيّة الدنماركية: «رولف كراج» (١٧٧٠)، و «موت بلدر» (١٧٧٣) لجوهانز إيوالد و«هاغار وسيغن» (١٨١٥) «لآدم أوشلنشاجر».

والتر فون دير فوجلويد

Walthther von der vogelweide

(١١٧٠-١٢٣٠)

«أوّاه! أين مضتْ تلك السنون؟»

«والتر فون دير فوجلويد»

كان «والتر فون دير فوجلويد»، دون شك، المؤلِّف الغنائي الأكثر تعقيداً في العصر الوسيط، لا في ألمانيا وحدها، وإنما في أوروبا بأسرها. ومن الممكن أن يكون لشعراء آخرين سحرٌ أعظمُ اليوم في نفوسنا - جرأة غيوم التاسع، كونت «بواتييه»، غنائية «جوفريه روديل»، أو النرجسية الكئيبة «لهنريك فون مورنغن»، كل ذلك يمكن أن يفتننا بطريقة أكثر مباشرة - لكن «دانتي» ذاته لم يَمْضِ بعيداً في تقصيّه للخطاب الغنائي كما مضى «والتر».

شاعرٌ لم يُقدَّر حقَّ قدره

لسنا نعلم من حياته إلا ما تقوله لنا قصائده. ثمّة وثيقةٌ رسميةٌ واحدة تَشْهد على وجوده ففي نفقات السفر التي يُقدّمها ديوان أسقف «باسو»، جاءَ أنه في ١٢ تشرين الثاني ١٢٠٣ في «زيسلمور» على الدانوب، تسلّم مُنشد «فوجلويد» خمسة ريالات لشراء معطفٍ فروي. ولعل المقصود بذلك

موسيقيٌّ جوّالٌ منحدرٌ، دون شك، من النبالة الدُنيا، انقطعت به السُبُلُ فهو يبحث عن الحظ في بلاط الأمراء. أما موطن ولادته ففيه نزاع: ربما في التيرول جنوب «برنيير»، في النمسا الدنيا، في فرانكونيا، في مكان ما بين «رمبرغ» و «ورتز بورج» ما من طرحٍ كان حاسماً. في حوالي ١١٩٠، نجده في بلاط دوق النمسا، في فيينا. وفي أحد أناشيده كتبَ أنه عمل كشاعر نحو أربعين عاماً أو أكثر، وذلك يَعْني أنه بلغَ نهاية دربه في عام ١٢٣٠. وثمة شهادةٌ لا يمكننا التحقق من صحتها تقول إنه دفن في «وورزبورغ» في سنوات (١٣٥٠).

بدأ «والتر» إذن دربه كشاعر في البلاط، في «فيينا»، وكان منافسُه فيها الشهير «رينماو فون هاغنو». تساءل: «مَنْ يقول لي: ما الحبُّ الرقيق؟» وعكف على هذا الخطاب الذي لا ينتهي والذي هو خطاب الشعراء الجوّالين. وحتى ذلك اليوم لم ينتّه شعراء العصر الوسيط منه، وإن حملوا بعض اللوينات. تجاوز «والتر» الإطار الثابت الذي يَحْبس الحبُّ الرقيق في الرغبة العطشى. كما عظّمها «رينمار» قبله. وبرأي «والتر» أن الحب الذي يبرّر اسمه يجب أن يحمل السعادةَ واللذة لا الألم. وهو بذلك يخالف قاعدةً أساسية للمنهج الاستدلالي في شعر الغزل. إن حب الشعراء الجوّالين، لأنه لا يَبْلغ هدفَه، رمزٌ للكثير من الطموحات الاجتماعية والسياسية والدينية والجمالية، وأصبح بعد والتر بمئة عام، كما كان عند دانتي، منطلقَ المعرفة الفلسفية واللاهوتية، ولا ريب أن «والتر» يقيم هو أيضاً علاقةً بين مكافأة الأنا التي تتغنّى بالحبِّ ومكافأة الشاعر الذي يقدّم نفسه في البلاط، لكنه يتغنّى أيضاً بالأحلام المتخيّلة للسعادة الجنسية التي تقوم على اللذة التي يتشارك فيها الرجلُ والمرأة، لا سيما في الأناشيد المستوحاة من القصائد الرعوية الصغيرة وفيها يَلْتمس الفارس فتاةً من وسطٍ اجتماعي أدنى. ونجد لدى غيوم التاسع

دي بواتييه هوةً بين القوة الرجولية المُعلنة وبين القلق من الخِصاء؛ أما «والتر» فيبتكر ألواناً من البدائل الجنسية. وفي ذلك يميّز بين المرأة والسيدة التي تَشْغل دوراً اجتماعياً. ومع أنه يقبل فرحَ التجربة، إلا أنه لا يَبْلغ فكرةَ الحبِّ الجنسي الذي يتجاوز كل وظيفةٍ رمزية. وهو يَهْتف في آخر نشيدٍ يتساءل فيه عن طبيعة الحب: «واأسفاه، ماذا أستطيع أن أقول أنا، الأصم والذي لا عينين له؟ كيف يرى بوضوحٍ مَنْ أعماه الحبُّ».

وجهٌ يكاد يكون أسطوريّاً

ومع ذلك فإن أناشيده السياسية والتعليمية هي التي جعلتْ من والتر وجهاً يكاد يكون أسطوريّاً في العصر الوسيط الألماني. كان شيئاً جديداً حتى بالنسبة إلى الشعر الفرنسي في تلك الحقبة. إن الشاعر يخاطب الأمراء الذين كانوا، لا محالة، يُوصُّون على هذا النوع من الشعر. ولم يكن بينهم فقط الدوق النمساوي «ليوبولد السادس دي بابنرج»، والأمير «هرمان دي تورنغ»، أو «ديتريش فون مييين»، وإنما كان أيضاً الامبراطوران اللذان انتخبهما أحزاب متعارضة بين الأمراء الامبراطوريين وتُوِّجا في عام ١١٩٨: «فيليب السوابي» أخي هنري الرابع المتوفّى، والمنحدر من بيت «هوهنز توفين»، و «أوتون الرابع» المنحدر من سلالة «الغويلف» (وهو الذي أَلحقَ به الفرنسيُّ فيليب أوغست، في ٢٧ تموز ١٢١٤، في «بوفين» هزيمةً حاسمة)، وأخيراً الامبراطور فريديريك الثاني دي هوهنز توفين»، الذي تُوِّج في ١٢١٥. وقد شكره «والتر» لأنه منحه إقطاعةً صغيرة وضعتْ حدّاً لهمومه المادية. وفي مقطوعاته السياسية - في مقابل الأناشيد الغزلية التي تُدعى بشكلٍ مُفارقٍ «الكلام المغنّى» - يتحدّث والتر عن العلاقات التي يحافظ عليها الامبراطور مع الكنيسة، ويشجّع الحملات الصليبية ويحثّ

الأمراء على الكرم إزاء حاشيتهم. وفي القرن التاسع عشر، رأى بعضهم في شاعر العصر الوسيط مستشاراً للأمراء وناطقاً باسم العظمة الامبراطورية الأسطورية. وهذا دون شك، مبالغٌ فيه: نعم إن «والتر» يلبّي طلب الذين يطلبون شعره ويدافع عن مصالحهم، لكنه يستغلّ أيضاً دوره الخاص.

مشهورةٌ أيضاً صورةُ الشاعر الجالس وحيداً على حجر، ورأسُه مستندٌ إلى يده، وهو يفكر في عدم استقرار النظام الاجتماعي: «لم أتوصّل إلى العثور على الطريقة التي أحصل بها على الخيرات الثلاث. التي لا ينالها الهلاكُ؛ السعادةُ والثروة، اثنتان منها، وغالباً ما تولّد إحداهما الأخرى، والثالثة هي الحظوة الإلهية».

وقد يدافع عن نفسه في وجه المعارضين في البلاط وقد يشكو من عدم ترحيب النبلاء الكبار. ولم يجرّب القصيدة الوصفية والغنائية سوى مرة واحدة بشكلها الأكثر تعقيداً وغنىً، في قصيدة مؤلّفة من مقاطع مختلفة، وربما عملها على نموذج الترانيم الكنسية في «مريم» والثالوث. وفي هذا المجال احتذاه الشعراءُ. وبالمقابل، فإن القصيدة الكبيرة التي ألّفها في آخر حياته تُعدّ فريدةً لا مثيل لها؛ لقد استعاد شكلَ الأشعار المستخدمة في نشيد «نيبيلنجن»، وهو يأسف فيها على أن الجمال والشهوة الأرضييّن عابران:

«أوّاه! أين مضتْ السنون؟

وحياتي، أليست سوى حلم؟

أهي واقعٌ؟»

وهو يدعو إلى الحملات الدينية؛ فالفارس، هناك فيما وراء البحر، يستطيع كجندي الله أن يحصل برمحه على تاج الغبطة...

القديس توما الأكويني

Saint Thomas d' aquin

(١٢٢٤-١٢٧٤)

«إني أعبدكَ بورعٍ، أيها الإله
المحتجب، المتـواري حقيقـةً،
تحت هذه الصور».
(توما الأكويني)

إذا لم يكن منافياً للمعقول- قَبْلِيًا - أن يَرِد الفيلسوف أو اللاهوتي في التاريخ الأدبي، فربما كان أكثر إدهاشاً أن نجد فيه «فيلسوفاً مدرسيًا».[1] إن لأفلاطون والقديس أوغسطين الحق في أن يكون لهما مكانهما في هذا التاريخ، أما إدخال القديس توما الأكويني «البرناس»، فهو يحتاج إلى تفسير.

النزعة اللاتينية في القرن الثالث عشر

كان «توما» المولود قرب «أكوينو» (في إيطاليا»، دومينيكانيًا وأستاذ لاهوت ينتمي إلى زمنٍ وإلى وسَطٍ لم تكن فيهما الأوليةُ فعلاً للثقافة اللاتينية، فبِقَدْر ما امتاز القرن الثاني عشر بانبعاث حبِّ الآداب، كذلك كرّس القرنُ

(١) مدرسياً scolastique . المترجم.

الثالث عشر نفسه، وهو قرنُ نهضةٍ أيضاً، لاستثمار جزءٍ من التراث القديم، هو تراث العلم اليوناني الذي كشفَه العرب وحرّضوا على اكتشافه. ومذئذٍ استند جهدُ استيعاب هذه المعرفة وتطورها إلى لغةٍ تقنيّة، مفصّلةٍ على القياس، مضحيّةٍ بكل زينة من أجل الدقّة، وبكل جمالٍ وانفعال من أجل الوضوح وصرامة التحديد.

ومع ذلك يجب ألاّ يُنسينا إنتاج «توما» الفلسفي اللاهوتي الضخم الذي لا نجد فيه ظلاً للطرائق الأدبية، أنه كان أيضاً شاعراً، وأحد أكبر الشعراء في العصر الوسيط، باللغة اللاتينية، حسبما يرى «ريمي دي غورمون». لقد بلغ بالشكل المقفّى والموزون حدَّ الكمال «وكأنه طَرْق مقرعة الجرس»، وتلك خاصيّة الشعر المسيحي:

«امدحْ مُخلّصكَ، أميركَ وكاهنكَ
في تراتيلكَ وأناشيدكَ
جرِّبْ كلَّ شيء، بقَدْر ما تستطيع
لأنه أكبر من كل مديح
ولن يكون مديحك كافياً أبداً».

وتحت معرفته بأصول نظم الشعر يَبْرز أيضاً الإحساسُ الكثيفُ بالحضور الإلهي في الذبيحة الإلهيّة، وهو إحساسٌ لا يُعبِّر عن ذاته بحماسةٍ مشبوبة، وإنما في صيغٍ ملأى، متعقّلة، متّزنة، شفّافة، على صورة فكر هذا القديس، «وبجَرْسٍ لفظيِّ قوي يهرب فيه الشكُّ مذعوراً، كما يقول «غورمون».

وهكذا فإن هذا «المدرسي» لا تنقصه التقنيةُ الشعرية ولا الحساسية بعذوبة الألفاظ. فليس عجزاً منه إذن أن يتّسم نثرهُ الذي يشكّل الجزءَ الأعظم من عمله بهذا الزّهد. لقد تزوّد هذا «المدرسي» بالأداة، المقرّنة ربما، التي

تلائم بالضبط هدفَه، والتي أجاد استخدامها «الأخ توما» الذي مَدَح دانتي «لاتينيته» الجميلة.

الكتابة الجامعية

ويُقال أحياناً لاتينية المدرسة. نعم، لكن المدرسة فكرةٌ جديدة في أوروبا القرن الثالث عشر. على الأقل هذه المدرسة التي لا مثيل لها في العصور السابقة أي الجامعة، وهي وحدة مهنيّة من المعلمين والطلاب، مدنيّة، صاحبة حقٍّ، مختلفة اختلافاً عميقاً عن نظام التعليم التقليدي في الأديرة. ولا يمكن فهم توما الأكويني خارج هذا السياق، وهو الذي اختلطت حياتُه الخارجيةُ السويّة والمكرّسةُ كلها للمعرفة، بمهمة التعليم والبحث التي مارسها في المؤسّسات الجديدة للمسيحية اللاتينية السويّة أيضاً (باريس، نابولي).

مهمة المعلم أولاً أن «يقرأ» النصوص، أي أن يفسّرها تفسيراً مقتضباً ثم تفسيراً أكثر تعمّقاً. وهكذا فنحن نَمْلك من «توما» سلسلةً من الشروحات حول التوراة من جهة، ومن جهة أخرى حول مؤلّفاتٍ لاهوتية، ولا سيما حول أرسطو الذي حاول، على أثر معلمه «ألبير»، أن يجعله مفهوماً للاتين وقابلاً للتمثّل لدى المسيحيين. وهذا النوعُ ليس ثانوياًّ أبداً، لأننا لو تابعنا تاريخَ تكوّنه في العصر الوسيط للاحظْنا ظهورَ نظريّةَ الفهم الصحيح للنصوص. أما روح الإجراءات المقنّنة فموجودةٌ في النوع الكبير الآخر الذي غذّى الأدب «المدرسي» على العموم وأعمال «توما» على الخصوص: «المسألة». لقد استلهم منهجَ أرسطو الجدلي فبدأ بمقارنة آراءٍ مباحة لكنها متعارضة، لا ليولّد مذهبَ الارتياب، لكن ليمهّد للبحث بشكل منهجي نابعٍ من المقابلة. إن إيمان العصر الوسيط، في بحثه عن العقل، بحسب تعبير القديس «أنسيلم»، قَبِل أن يَسْلك هذا السبيل، خلافاً للانطلاق من فكرة جاهزة، وذلك بسبب الضرورات

التي قد تفرض الاقتناع العقلاني حيث يكون ممكناً كخلْق إشكالية أوّلية بعد إثبات وجود آراء متناقضة، وحلّ الصعوبات المُعتَرَض عليها. لكن قبل أن تكون «المسألة» كتابةً، هي «نزاع» يتواجه فيه متحاوران يدافعان عن الحسنات ويطعنان على السيئات تحت إدارة المعلم. إنها إذن مبارزةٌ شفهية هي المنهج التربوي الرئيس، وخميرة الحياة العقلية لدى الجامعيين. هذه الظاهرة مدرسيةٌ مثلما هي عسكرية، ذلك أن فنّ المبارزة يجد صداه في الأدب بحيث يمكننا عدّه حدثاً حضارياً. بعض الأشكال الأدبية أو بعض الأوضاع الروائية «تَعْكس على طريقتها الهيمنةَ الاجتماعية لنموذج النزاع؛ وتلك حالةُ المناظرات الشعرية وهي حوارات أو مبارزات شعرية... وتلك أيضاً حالة «الأقسام الملتبسة»[1] في الروايات الفرنسية في سنوات ١١٨٠...» (أ-دي ليبيرا).. ليس مُدهشاً إذن أن يكون الجزءُ الأعظم من أعمال توما الأكويني قد بُنيَ بهذا التشكيل. وبعض هذه الأعمال نقلٌ جديدٌ للنزاعات التي نظّمها هو نفسه (مجموعة بحسب موضوعاتها، مثلاً مسائل حول الحقيقة). لكن «الخلاصة اللاهوتية» (١٢٦٦-١٢٧٣)، وهو أشهر كتابٍ له، يَستَخدم المنهجَ نفسه، وإن كان غيرَ آتٍ مباشرةً من تعليمه الجامعي، وذلك حدَثٌ نادر. ومختلف نقاط المذهب موزّعة على مسائل (وجود الله كمال الله إلخ). وهي نفسها مقسومة إلى مواد. وكل مادةٍ مَدْخلُها استفهامٌ جدلي، وكل بديل من البديلين مدعومٌ بالحجج (الاستشهادات التوراتية، أو من آباء الكنيسة، أو الفلسفية، المفاهيم العامة). الحجج التي تقف ضد القضية التي يدافع عنها توما تُعدَّد أولاً ثم تُناقضها حججٌ أخرى تكون كالمُعادل لها، وتُباشر النقاش. ويبدأ النقاشُ باستعادة لبّ المشكلة تفضي إلى النتيجة الخاصة بالمؤلف. ثم ينتهي بردٍّ على كلٍّ من الاعتراضات الأولية يدحضها أو يَطْرح التوفيق بينها.

---

(١) أقسام: جمع قَسم أي اليمين. المترجم.

يجب التشديد على أن ضرورات الاستدلال الواضحة والقياسية، والدراسة المنهجية والتامة التي تقود هذا المخطّط الذي لا يتغيّر ليست نتاجاً عفوياً «للعقل السليم» اللازمني. وإذا كانت طريقةُ التناول لدى أبناء العصور الوسطى تبدو لنا طبيعية، فذلك لأننا «الورثةُ غير الواعين للفلسفة المدرسية» كما يقول بانوفسكي الذي يَنْسب هذا البحث عن التنظيم العضوي وعن التفسير إلى عادةٍ ذهنية من حضارة العصر الوسيط، على مبدأ موجِّه يدعوه مبدأ التوضيح أو الإبانة، وفي كل مادة، ينبغي أن يكون النظام مرئيّاً، وإذن فالأشكال الخالصة لعمل «توما» متجذّرة في حضارته، قريبة من أشكال الكاتدرائيات القوطية (التي خطوطُها المعمارية الموزونة بقوةٍ هي التفسير الذاتي لبنيتها) وأيضاً من أشكال أدب زمانه لأن متطلّبات التعداد والتمييز والتنسيق الكافية تُراعى فيها.

من علم الجمال إلى ما وراء الطبيعة

المقتضيات الثلاثة التي ذُكرتْ ومبدأ التوضيح ذاته يمكن أن تُقارن بهذه المعايير الثلاثة التي يُعرّف بها «توما» الجمالَ وهي الكمال والتناغم والوضوح. إن «الخلاصة اللاهوتية»، مع أنها ليست عملاً فنيّاً إلا أنها كثيراً ما أدهشتْ بجمالها. ذلك أن «توما» يُطبِّق، بنوعٍ من التفكير العادي، على كتابته نفسها، قواعد علم الجمال التي نَعْثر فيها على فلسفته فيما وراء الطبيعة القائمة على أوّلية الشكل والفعل.

مفاهيمُ الوحدة، والنظام، والإيقاع، والتناسب، والشكل لدى توما هي أسسٌ نظريةٌ (بالمعنى اليوناني لكلمة تأمّل) ليس فيها الجمالُ الفنيّ والمحسوسُ سوى حالةٍ خاصة من الجمال المعقول الذي يَسْطع عبر الكون كله، والذي يَبْعث فيه الحياة سرّاً. الجمالُ، بالفعل، يَشعّ من كل مكان. إنها ما يدعوه

«الفلاسفة المدرسيون» «المفارق»، خاصية «الكائن». كل شيء جميل لأنه كامل، لا تنقصه أيٌّ من الخواص التي يَمْنحه إياها جوهرهُ (المنظّم بشكله وبنيته المعقولة) عندما يتحقّق الجوهر فعليّاً، عندما يبْذل كلٌّ إمكانيّاته (وحينئذٍ يدعوه أرسطو الذي أعطى «توما» كلّ «تصوراته»، الجوهر «بالفعل»)، وشرطُه الأول أن يتقبّل فعلَ الوجود (الذي لا يمكن أن يمنحه نفسه، والذي يؤول إليه من عِلله، وفي نهاية المطاف من العِلّة الأولى). ذلك هو كماله (أول عنصرٍ مكوِّن). وبناءً على ذلك، فكل كائنٍ أُوتيَ إيقاعاً معقولاً من النِسبَ (التناغم، وهو العنصر الثاني). ويجب أن يُفْهَم من «النسب» العلاقة بين الأجزاء التي يلاءم بعضُها بعضاً وتكوِّن وحدةً عضوية، متولّدة من الداخل، وكأنها متولّدة من علّةٍ نُطفيّة. الجمالُ، كما يقول أفلاطون، هو توافق الأجزاء بعضها مع بعض ومع الكل، وأخيراً، فكل كائن كُوِّن على هذا النحو وُهب «الوضوح» (وهو العنصر الثالث) فالخاصة الأنطلوجية[1] للشكل وللنظام هي أن تتجلى بما يستوقف النظر ويأسره، في الشيء، وما هو أساس إدراكنا للجميل. يقول جويس (الذي استأنف معايير «توما» الثلاثة ليؤسّس فنّه الشعري): اللحظة التي يُدرك فيها الفكرُ هذا التألّق هي الوقفة المضيئة والصامتة في اللذة الجمالية).

الجمال إذن هو هذا النور المنبعث من الشكل، أو على نحوٍ أعمّ، هو امتلاء الفعل، الذي يمنح كلَّ شيء قياسه وعدده ووزنه بحسب تعبير التوراة. لكن كل شكل خاص ووجوده هما ذاتهما مرتّبان بين كل ما سواهما. وبعبارة أخرى، إن المعايير الثلاثة التي تتحدّث بالتفصيل عن جمال الكائن الفردي يمكن أن تُطبَّق على كليّة الكائن. على الأقل، كذلك يُدرك «توما» مجموعَ الخليقة مثل وحدة تتّجه غائيتُها نحو المبدأ الذي هي معلّقةٌ به. في حين أن في

(١) أي المختصة بعلم الكائن. المترجم.

كل مخلوقٍ تبقى دائماً بقيّةٌ تُفلت من الحصول الفعلي، فإن كل شيء في الله بالغٌ أقصى تمامه. إنه الكائن الذي جوهرهُ أن يُوجَد، أي أن جوهره ليس فقط في الوجود بالقوة وإنما في الوجود المتحقّق منذ الأزل، بحيث أن الله هو فعل الكون الخالص. والأشياء التي يَمْنحها هِبةَ الوجود تُشبهه على سبيل القياس، أي أنها تُحاكيه بصورة جزئية، وكلٌ منها على طريقته. وهكذا تتنضّد المخلوقات في تراتب واسعٍ ومتواصل، بحسب درجات الفعلية[1] التي يتضمّنها والكائناتُ منسّقةٌ فيما بينها (الترتيب المعقول للأنواع والأجناس) لأنها تخضع جميعاً لهدفٍ واحد. هناك إذن تآزرٌ واسع للعالم، هناك تهيؤٌ باطنيٌ يوجّه جميع فعاليات الكائنات نحو خيرها، والمجموع في النهاية نحو الكمال المطلق (جميع الأشياء تتّجه إلى الاندماج بالله). وأخيراً فإن جميع درجات هذا النظام الذي يشعّ «بالوضوح» هو انعكاس المجد الإلهي الأمين على نحوٍ ما. وعلى هذه الرؤية تتفتح جنة دانتي:، «مجد الذي يحرّك جميع الأشياء تتغلغل في الكون، وتسطع في نقطة أكثر مما تسطع في غيرها».

فنُّ الشعر والثقافة

وهكذا، انطلاقاً من نمط كتابة «توما الأكويني» عَثَرنا على الخطوط الكبرى لفلسفته الماورائية، لفَرْط ما إن التماسك كبيرٌ بين ما يقوله والطريقة التي يقوله بها. إن نظام «الخلاصة اللاهوتية» يُعيد على طريقته نظامَ الواقع (الله، الخليقة، العودة إلى الله) والقانون الذي يقود حتى إلى تفاصيل معماريّته هو نفسه الذي يَصلُح لكشف النقاب عن جمال الكائنات والعالم. وعندما يقول عنه «كاجيتان»، أحد شارحيه في عصر النهضة: «إن القديس توما يتكلم دائماً بصورة شكلية»، فهو لا يلومه وإنما يشير إلى استعداده الرفيع لإبراز

(١) كون الشيء فعليّاً. المترجم.

«الشكليّات» أي خصائص الأشياء. إن أسلوبه الجاف والمجرّد هو، مع ذلك، مطابقٌ لفكرةٍ تضع الجمالَ في مملكة الشكل.

هذه الجماليّة هي التي يستخدمها «توما» عندما يصلّي أو يمدح، ذلك معلوم. فهل نستطيع القول إن فن الشعر هذا أو إن فكره ، على العموم، كان له تأثيرٌ على الكتّاب؟ من المؤكّد أننا نجد هنا وهناك عناصر مذهبيّة كما رأينا مع دانتي وجويس. لكن «كلوديل» ما كان ليكون هو نفسه، شأنه شأنهما، لو اكتفى بنَظْم «الخلاصة اللاهوتية» التي كان يثابر على قراءتها. لا شك أن الأفضل أن نبحث لدى «توما» لا عن أسس مذهب أدبي، وإنما عن أُسُسِ فلسفةٍ للفن، كما حاول مثلاً «ماريتان» و «جيلسون». إن فلسفته الماورائية التي مبدؤها الموجِّه هو الفعل، هو الكائن الموجود والفاعل، تقدم بكل يقين هيكلاً مطابقاً في الفن كإنتاجٍ، كفعلٍ. (وليس كمعرفة أو محاكاة).

لكننا نستطيع أيضاً، بدلاً من البحث عن تأثيرات مفترضة مباشرة، أن نحاول استخلاص قرابات في الاتجاهات الثقافية. كذلك الأمر مع «جان دي مونغ»، الذي كان معاصر «توما» وجاره في باريس. ونحن لا نستطيع أن نرد الجوهر الفلسفي في «رواية الوردة» إلى «التومائية»، إذ أنه يُعارضها في نقاطٍ هامة. لكن من الواضح أن ينقل أفكاراً تنتمي إلى نفس التيار الثقافي، وهو نزعة الحداثة في القرن الثالث عشر التي تحاول أن تُؤَقلِمَ، في المسيحية، كلَّ المعرفة اليونانية العربية التي اخترقت وهدّدت اليقين القديم. ولكي نُنْهي هذه الصورة لتوما الأكويني التي يتجدّد شبابها دائماً كلما وُضعتْ في عصرها، لِنوضِّحْ أن المطالبةَ، في ذلك الزمن، بإعطاء «أرسطو» مرتبة «الحجّة»، هي مطالبة العقل الإنساني بالممارسة بحريّة في الميادين التي هي من اختصاصه، بالرغم من اللاهوتيين الذين يخلطون بين الأنواع.

خلافاً للاهوت السابق الذي كان يَسْعى، انطلاقاً من مظاهر الأشياء الخارجية التي تعاملَ معها وكأنها مجرّد رموز غير واقعية، إلى أن يرتفع مباشرة إلى العالم فوق الطبيعي. اهتمّ «جان دي مونغ» وكذلك «توما الأكويني» بطبيعةٍ تَمْلك قِواماً خاصّاً وخصبَها، وقوانينها، ومعقوليّتَها، لم يعد العصرُ عصرَ الحيوان أو الحجارة، ولا العالم العجيب للروايات الغزلية. إن الكون المحدّد جيداً ببنيته وحركاته، المعروف في أسبابه بطريق العقل الذي هو سيّد الفكر والحياة، إن هذا الكون هو الذي يفكّر فيه «توما الأكويني»، ولعله تذوّق هذه الأبيات لجان دي مونغ:

الطبيعةُ أجملُ ممّا يمكنني قولُه،

لأن الله الذي يتجاوز جمالُه كلَّ قياس

عندما أودعَ الجمالَ في الطبيعة، جعل منها ينبوعاً

ينبجس أبداً ولا يَنْضب،

ومنها ينبعث كلُّ جمال

ولا يستطيع أحدٌ أن يبلغ أعماقَه وضفافه.

من الأزمة الأوروبية إلى أبهة أوروبا الجنوبية
من العصر الوسيط إلى النهضة الإيطالية
(١٣٠٠-١٤٥٠)

«الآن إذن يستطيع كلُّ فكرٍ مستنير أن يشكر الله على أنه أتاحَ له أن يُولَدَ في هذا العصر الجديد المليء بالآمال والوعود...».

(ماتيو بالميري، في الحياة المدنيّة)

العام ١٣٠٠ أول يوبيل أسّسته الكنيسةُ الكاثوليكية على يد البابا «بونيفاس الثامن»؛ العام ١٤٥٣، احتلال الترك للقسطنطينية؛ وبين هذين التاريخين نَشْهد شيئاً فشيئاً انحطاطَ مؤسّستين كبيرتين حتى الآن وهما البابوية والامبراطورية.

ظلَّ الإيمانُ المسيحي شديداً، بالرغم من الأزمة التي أصابتْ سلطة الكنيسة الكاثوليكية ومن تباشير الإصلاح الديني. والظاهرة الكبرى في تلك الحقبة، الظاهرة التي يسّرت التفتّح الفني هي التطوّر المهم للمدن الحرّة وإثراء برجوازية الأعمال.

وفي كل مكان في أوروبا، يُلاحَظ حضورُ ثلاثة مواطن للثقافة. أولاً: الجامعات. فقد تكاثرت في القرن الرابع عشر في «براغ» و«بيروز»

(١٣٤٧)، و«كراكوف»، و«هيدلبرغ» و «بيربينيان» (١٣٨٦) و«كولونيي» (١٣٨٨)، و «فيراري» (١٣٩١) و «بواتييه» (١٤٢١) و «لوفان» (١٤٢٥) ثم البلاط، بلاطات الملوك والأمراء: بلاطات فرنسا وانكلترا، وقشتالة، وأراغون، والبرتغال وبوهيميا وبولونيا؛ ودوقيّات «بيري»، و«بورغويني» و«برابان»؛ وكونتيّات هولندا والفلاندر؛ والإقطاعات الإيطالية: ميلان، فيرار، مانتو، التي يجب أن نضيف إليها البلاطَ البابوي في آفينيون. وأخيراً المدن التي لها بنيتُها الثقافية الخاصة مثل فرنسا التي لها جمعياتها الأدبية و«أخويّاتها»، انجلترا لها «نقاباتها، البلاد المنخفضة الشمالية لها «غرف البلاغة». وفي المدن إنما تطوّرت الفنون التشكيلية، ولا سيّما الفن المعماري؛ وهذه المدن هي التي كانت تملك احتكار العروض المسرحية إبّان الأعياد الدينية السنوية.

إحدى السمات المميّزة لثقافة هذه المرحلة تَكْمن في عَلْمنتها. ذلك أن مالكي المعرفة الجُدد أخذ انتماؤهم للكهنوت يتضاءل شيئاً فشيئاً، وغدوا «إكليريكيين علمانيين» منحدرين من الطبقة البرجوازية المدنية التي نشأت في الجامعات. وفي كثيرٍ من البلدان غدا رجلُ الثقافة «مُحترفاً»، في خدمة إقطاعي أو ملك. غدا كاتبَ عدلٍ، أو سكرتيراً، أو مستشاراً، أو مؤرخاً رسمياً، أو شاعر بلاط.

وأصبح الأدب ذا طابعٍ شخصي. وإذا كانت المراحل السابقة قد عرفت «الأعمال» الأدبية على الخصوص، فإن هذه المرحلة قد عرفت «المؤلّفين» الذين يُؤثّرون اللغة العامية وقسطاً أكبر من الواقعية.

الشعر الغنائي: موسيقى الألفاظ

تتغنّى الغنائية الغزلية الرقيقة لدى الشعراء الجوّالين وشعراء الشمال المُنشدين الغنائيين بالحب وشروطه المشتركة بين الناس جميعاً، وهي تتولّد من الألفاظ دون شك، لكنها تنشأ أيضاً من الموسيقى التي تصاحب أقوال

الشاعر. وإذا كان هذا الشكلُ من الغنائية قد ظلّ مطروقاً حتى آخر القرن الرابع عشر، فإنه أخَذَ يُسلم مكانه شيئاً فشيئاً لشكلٍ آخر، مختلفٍ، أكثر شخصيّةً وحميميةً، حلّتْ فيه الموسيقى الطبيعية للكلمات والأوزان والقوافي محلَّ الموسيقى الاصطناعية للآلة؛ وذلك ما كان «أوستاش ديشان» يدعوه «موسيقى الفم» الناتجة عن التلفّظ «بكلمات موزونة عروضيّاً.» هذا الفنّ الجديد يصبّ بطبيعة الحال في علم اللغة، في علم البلاغة التي تُنْعَت «بالثانوية»، لتمييزها عن «الأولى» المتعلقة بالشعر اللاتيني.

لقد دُعي الشاعرُ إلى أن يلعب دوراً في الأوساط السياسية، وأخذ يَعي أكثر فأكثر سلطانَ فنّه، فتحوّل إلى صانعٍ حقيقي للكلمات. وعلى الإجمال، أصبح «المؤلّف» من خلاله «كاتباً». وفي موازاة البلاط، تطور شعرٌ غنائي مُرسَلٍ إلى جمهور المدن.

وأخيراً، فإن تأثير فرنسا الشعري استمرّ، طوال القرنين الأخيرين من العصر الوسيط، في بلدان أوروبا الأخرى، لكن لم تَبْقَ له القوةُ التي ميّزته في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، إن مشعل الغنائية، بالمعنى الجديد للمصطلح، انتقل إلى إيطاليا التي شعَّ منها ببهاءٍ شعرُ دانتي أليغييري (١٢٦٥- ١٣٢١) و «فرانسيسكو بترارك» (١٣٠٤- ١٣٧٤). وفي «الحياة الجديدة» (١٢٩١- ١٢٩٣) و «القوافي»، تعرّض الشعرُ الرقيق لتحوّل تدريجي، من جانب دانتي، حتى أصبح ما آل إليه فيما بعد في الكوميديا الإلهية (١٣٠٤- ١٣٢١) حبّاً روحيّاً بصورة كلّية.

بترارك مكتشف الكلاسيكيين، ورائد الأنَسيّة هو، قبل كل شي، الشاعر الغنائي الأسمى في «الغنزونيير» (١٣٤٢- ١٣٧٤)، المجموعة التي كان تأثيرها عظيماً في الشعر الغربي. إن حبّه لـــ «لورا» الذي اصطبغ في بعض المواضيع بنبراتٍ من شعر الشعراء الجوّالين ومن الأساليب الجديدة، يكتسي

طابعاً شخصياً بصورة أساسية. وبما أنه ثمرة الاستبطان، فقد عبَّر بصدقٍ، عن أنا المؤلف العميقة في أشعار كانت موسيقاها المرهفة، وتنميقها للصور - المتذلق أحياناً- كان ذلك غير معروفٍ عملياً حتى تلك الساعة.

الشعر الغنائي الفرنسي: الموشّحات الغنائية، والقصائد الغنائية والقصائد ذات المقاطع الأربعة

الشعر الغنائي الفرنسي بين ١٣٠٠ و ١٤٥٠م يختلف اختلافاً محسوساً عن شعر الشعراء الجوّالين وشعر شعراء الشمال الغنائيين، فهو يلجأ أكثر فأكثر إلى الزينة البارعة - المجاز والتبحّر- الموروثة عن «رواية الوردة» وظل يغنّي الحب الرقيق، لكنه على الصعيد الشكلي يخضع لقواعد التأليف الدقيقة، لأن الأنواع ممهورةٌ بشكلٍ ثابت.

سيّدُ التقنيّة الشعرية الجديدة بلا منازع هو «غيوم دي ماشو» (١٣٠٠-١٣٣٧)، «البلاغي النبيل». أصلُه من «رامس»، وكان في خدمة «جان دي لوكسمبورغ»، ملك بوهيميا، و«شارل لي موفيه»، ملك نافار، وشارل الخامس، ملك فرنسا، ودوق دي بيري.

كان شاعراً موسيقيّاً، الأخير في العصر الوسيط، واعتُرِف به في زمنه مقدّماً على تابعيه وعدّ مؤسِّساً لنوعٍ من المدرسة.

وهو كموسيقي أدخل ثورةً على فنّ تعدّد الأصوات (قدّاس نوتردام. هوكيه دافيد). وهو كشاعر، بلَغَ بالموشح الغنائي وبالقصيدة ذات الأدوار، وبالأناشيد الملكية، وبالقصائد الغنائية والقصائد ذات المقاطع الأربعة حدَّ الكمال وثبّت أشكالها. ويحتوي عملُه الشعري على قطعٍ غنائية كان يؤلِّف موسيقاها المصاحبة، ويجمعها تحت عنوان: «مدائح السيّدات»، وهي نحو مئتين وخمسين قصيدة تدور حول الموضوعات الغزلية. وهي تحتوي أيضاً

على الأعمال الغنائية - الحكائية: قول البستان (١٣٤٢- ١٣٤٣)، قول النبع العاشق (١٣٦٠)، ولا سيما المرثي المقول (١٣٦٤) وهو رواية غزلية رقيقة، وسيرةٌ ذاتية يروي فيها المؤلفُ الذي بلغ الستين مغامرته الغرامية مع إحدى المعجبات، الشابّة «بيرون دارمنيتيير». والكتابُ مؤلَّف من رسائل نثريّة ومن قصائد شعرية رائعة السحر، مثل هذا المشهد عن: قُبلة البستان:

بيد أني لمستُها في فمها العذب لمسةً غرامية
لمستُ شيئاً لطيفاً صغيراً
لكنني ندمتُ منذئذٍ،
وحين أحسّتْ بإهانتي وجسارتي،
قالت لي بعذوبة عظيمة:
«أنتَ تُهينني، يا صاحبي،
ألا تَعْرف لعباً آخر؟«
لكن الجميلة أخذت تبتسم، بفمها الجميل عند كلامها،
ودفعني ذلك إلى التخيّل، وإلى الأمل من دون شك،
أن لا شيء يزعجها وهي تَصمُت على هذا النحو.

«غيوم دي ماشو»

و«أوستاش ديشان» (١٣٤٦- ١٤٠٦) تلميذ «ماشو» ولعله قريبه، وقد قضى شطراً كبيراً من حياته في خدمة شارل الخامس وبيت أورليان. وترك أعمالاً جمّةً، مجموعةً من ألف وخمس مئة قصيدة، ومنها القصائد الغنائية والقصائد ذات المقاطع الأربعة ونحو ألف موشح. وفي ١٣٩٢ كتب أقدم «فنّ شعري» فرنسي. وفي حين أن غنائيته الشخصية والكئيبة جداً تُؤْذن بـ«شارل دورليان»، كانت أبحاثُه الشكليّة المتقدّمة جداً في بعض الأحيان، تُذكّر بالبلاغيين الذين جاؤوا فيما بعد. وقد أعجِبتْ به «كريستين دي بيزان»

ودعتْه «معلمي العزيز وصديقي» كما أن «ديشان» حظيَ بتقدير الإنجليزي «شوسر».

و«كريستين دي بيزان» (١٣٦٣- ١٤٣٠) وهي ابنةٌ طبيبٍ وفلكي من البندقية، «توماس دي بيزان»، الذي التحق بخدمة ملك فرنسا شارل الخامس.

عاشت «كريستين دي بيزان» من قلمها، بعد أن ترمّلتْ في الخامسة والعشرين ومعها ثلاثة أولاد. كتبت لحساب الأمراء والملوك، كتبت لجان دوق بيري»، ولفيليب الجريء، دوق «برغرنيي»، ولشارل الخامس وزوجته «إيزابو دي بافيير». وتحتوي أعمالها الوافرة والمتنوعة على مؤلّفات فلسفية وأخلاقية وتاريخية، وأقوال، ورسائل، وعلى مئاتٍ من القصائد.

إن سهولة كتابتها وبراعتها فيها، والمكان الذي تخصٌ به سيرتها الذاتية ووضعها كامرأة وكاتبة، جعلتْ منها وجهاً أصيلاً للغنائية الفرنسية في آخر العصر الوسيط كما يُصوّر ذلك المقطع الأول من هذا الموشح الذي تعبّر فيه بعد ١٣٨٩ عن وحدتها وألمها كأرملة:

وحيدةٌ أنا ووحيدة أريد أن أكون،

وحيدة تركني صديقي الوديع،

وحيدة أنا دون رفيق ولا معلم،

وحيدة أنا منتحبة وغاضبة،

وحيدة أنا في ذبولي المُعنِّي،

وحيدة أنا تائهة أكثر من أيه امرأة،

وحيدة أنا وباقية دون صديق.

كريستين دي بيزان. موشح

و«آلان شارتييه» (١٣٨٥-١٤٣٣) كاتب عدل ملكي ومؤلف «كتاب السيدات الأربع» شعراً (١٣٨٥-١٤٣٣) «والرباعية القادحة» نثراً (١٤٢٢)، ومؤلف قصيدة طويلة على الخصوص «السيدة الجميلة دون رحمة» (١٤٢٤)، وهي عملٌ أصيل وتخريبي؛ وأثارت فضيحةً في زمنها. ذلك أن «السيدة دون رحمة» تمنع نفسها من الحب، خلافاً لسيدة الأدب الغزلي السابق، وهي ترفع صوتها عالياً منادياً بحريتها وممتنعةً على جميع الحجج المصطنعة والاصطلاحية في نظرها التي يتذرّع بها المحب الذي يرهقُه حزنُه ويموت به...

و«شارل دورليان» (١٣٩٤- ١٤٦٥) ابن دوق دورليان وإيطالية مثقفة هي «فالنتين فيسكونتي»، وقائد «الآرمانياك» بعد مقتل أبيه على يد «جان المقدام»، قاتَلَ في «أزنكور» وأسره الإنجليز حتى عام ١٤٤٠. وعندما أُفرج عنه اعتكف في قصره، في «بلوا»، وكرّس نفسه للآداب. وخيرة شعراء العصر آنذاك، ومن بينهم «فرانسوا فيون» كانوا ضيوفاً عليه. وفي الأسر كتب شارل دورليان الجزءَ الأعظم من شعره الغزلي، وبعضه بالإنجليزية. كان ذا عقل مثقّف، وهو بين جميع الكتاب الذين نظموا في الأنواع ذات الشكل المحدّد، أكثرهم رهافةً وسحراً. وقليلٌ من شعراء زمنه استطاعوا أن يتحدّثوا مثله عن الطبيعة والزمن والفصول. وليس في عمله أهواءٌ شديدة وإنما مشاعر خافتة كالضجر والحزن والخمول، التي تقوده إلى أعمق الكآبة:

في بئر كآبتي العميقة
لا أنفك أستقي ماء الأمل
وعطشي إلى الراحة هو الذي يرغّبني فيها
وإن كنتُ أجدها ناضبةً، في الغالب

شارل دورليان القصيدة الثلاثون ذات الأدوار

و«أوتون دي غرادسون» (١٣٣٠- ١٣٩٧) وهو إقطاعيّ «فودوي»، ومحارب ومبارز، ومقاتل صليبي في الشرق، ومؤلف القصائد الغنائية والموشحات والأناشيد والشكوى، بأسلوب الشعر الغزلي والتلاعبات الغزلية. وهو أول صوت غنائي من تخوم «بورغويني» و «السافوا» مقنّن وشخصي، يتعادل فيه الموت والحب :

ياخيري الأعظم، يا أعزّ ما لديّ،
يا رغبتي الوحيدة وفكري الفَرِح،
وحبّي الحقيقي، وينبوع جميع الخيرات،
أيتها الجميلة التي أُعطيتُ الفَرَحَ
والذي سيتضاعف مئة ألف مرة
عندما يحلو لك أن تبذلي المكافأةَ
التي رجوتكِ مراتٍ أن تبذليها
لكنك كنتِ تجيبين دائماً: لا.

أوتون دي غراندسون

استمر الشعرُ الغنائي الفرنسي زمناً في تأثيره الذي كان في بعض الأحيان تأثيراً حاسماً. فلكي يكتب «شوير» موشحاته وقصائده ذات الأدوار، استلهم قصائده «ماشو». و «جون غوير» (١٣٣٠- ١٤٠٨) هو مؤلف ديوانٍ، في آخر حياته، عنوانه «عشرون موشّحاً»، وفيه يُغنّى الحبُّ الرقيق، بالأنجلو - نورماندية.

والملك «جاك الأول ملك إيكوسيا (١٣٩٤- ١٤٣٧) وهو نفسه من المتأثرين بـــ «شوسر»، تكلم بموهبة شعرية كبيرة عن أسره لدى الإنجليز وعن حبّه للجميلة «آن دي بوفور» في «كتاب الملك» (١٤٩٣). الغنائية الغزلية الرقيقة تظلّ عالية القيمة في البلاد المنخفضة الشمالية. وتُشير

حسابات بلاط «بافيير» (١٣٥٨- ١٤٠٤)، في لاهاي، إلى زيارات كثيرة للشعراء المنشدين والموسيقيين الآتين من «رينانيا»، من جنوب ألمانيا، ومن «بورغويني» من فرنسا. و «أغاني لاهاي» المكتوبة في (١٤٠٠) موضوعُها الرئيس الحب الرقيق. والتأثير الفرنسي واضح في «مخطوطة غروندهوس» المكتوبة في نحو ١٤٠٠. وهذه الأغاني تدل على تطوّر محسوس، فهي تتوسّع في موضوعات رقيقة، مع أنها لم تُؤلّف في البلاط، وإنما في حلقات النبلاء في «بروج».

مجموعات الأغاني

التأثير الفرنسي، تأثير الشمال وتأثير بلاد لغة الجنوب، ماثلٌ أيضاً في «مجموعات» البرتغاليين والغاليسيين الذي يجمعون القصائد الغنائية المكتوبة بين بداية القرن الثالث عشر وأواسط القرن الرابع عشر. مثال على ذلك «مجموعة فاتيكانا البرتغالية» (أواخر القرن الخامس عشر)، «مجموعة كولوتشي برانكوني» (قبل ١٥٤٩) والتي تُدعى اليوم «مجموعة المكتبة الوطنية»، ومجموعة «أجودا» (آخر القرن الثالث عشر) وتتوزّع قطعُ المجموعات بين «أغاني الحب»، وهي أغاني رجالٍ يشكو فيها فارسٌ من الشدائد التي تفرضها عليه سيدته، وأغاني الصديق، وهي أغانٍ للفتيات مُشْربة بنبراتٍ كئيبة. وفي هذه الأخيرة التي هي أجمل الأغاني، تبكي الفتاةُ العاشقة غيابَ حبيبها. وتقودها وحدتُها إلى تَعْنيف الطبيعة كالأشجار والورود والحيوانات والطيور. ولم يتنازل الملك «دينيس الأول» (١٢٧٩- ١٣٢٥) أن يكتب شيئاً منها.

والأبيات الآتية بخلّوها الذاتي من الزخرفة، وببساطتها، وبإيقاعها الملازم، وبالتكرار والتناظر، لها قوةٌ سحرية لا جدال فيها:

آه! أيتها الأزهار، آه! يا أزهار الصنوبر الأخضر،

أتعلمين شيئاً من أخبار حبيبي،
آه! يا إلهي، أين حبيبي؟
آه! أيتها الأزهار، آه! يا أزهار الغصن الأخضر
أتعلمين شيئاً من أخبار حبيبي،
آه! يا إلهي، أين حبيبي؟

هناك طائفةٌ أخرى من القصائد التي تحتويها هذه المجموعات، والتي تتكوّن من «أغاني السخرية والاغتياب» وهي قطعٌ هجائيّة وهزليّة ضد النبلاء، والأثرياء الجدد، وجامعي الضرائب، والأطباء.

في شبه الجزيرة الإيبيرية، أخذ التأثيرُ الفرنسي مع ذلك يُزاح ليحلّ محله التأثيرُ الإيطالي الذي أصبح حاسماً بدءاً من النصف الثاني من القرن الخامس عشر. في بداية مرحلة ١٣٠٠- ١٤٥٠، تأثّر الشعرُ الإسباني بمؤثّرين: الفرنسي- البروفنسي، والبرتغالي. وبدءاً من ١٣٥٠ تقريباً أمحّت الغنائية الغاليسية – البرتغالية لمصلحة الغنائية الغاليسية القشتالية. وكان بلاطُ الملوك الإسبان شعريّاً مزدهراً جدّاً يُغنى فيه بالحب الرقيق. و«المجموعة الغنائية بايينا ١٤٤٥» وهي مجموعة واسعة من خمسمئة وست وسبعين قطعة أنجزها «جوان ألفونسو دي بايينا»، ويضم أغاني بالقشتاليّة ألّفها شعراء من عهد بطرس الأول، وهنري الثاني، وجان الأول، وهنري الثالث، وجان الثاني. ويتجلّى فيها اتجّاهان. الأول يمثّله «ألفونسو الغاريز دي فيلاساندينو»، التي تتذبذب أشعارهُ بين الهجاء والمدح المتملّق، ويمثّل الثاني فرانسيسكو أمبريال (ولد ١٣٦٠)، الذي أدخل إلى إسبانيا شعر دانتي المجازي الرامز. والقِطَع ذات الشكل المحدّد والموضوعة للغناء موضوعُها الرئيس هو الحب أو عبادة مريم العذراءَ. والقِطَعُ الغنائية الحكائية التي تُعمَل لتُلقَى، تَستذكر الحياة اليومية وغايتُها أقرب إلى أن تكون تعليمية. وفي «مجموعة ستونيغا

الغنائية» ١٤٥٨ التي سُمِّيتْ باسم مؤلِّف القطعة الأولى من المجموعة «لوب دي ستونيغا» يتّخذ الشعرُ لهجةً أكثَر شكاةً وحذلقةً، ويغدو أكثر ميلاً إلى البحث. وتتّخذ الأغنيةُ القديمة اسمين جديدين لها الأغنية العالمة والأغنية الشعبية. كما نجد أغنيات جبلية قريبة جدّاً من الأغنيات الرعوية الفرنسية القصيرة. وبصرف النظر عن شعراء الأغاني، لابدّ من ذكر وجهين للغنائية الإسبانيّة في القرن الخامس عشر: «إينيغو لوبيز دي مندوزا» مركيز «سانتيلانا» (١٣٩٨- ١٤٥٨)، و«جوان دي مينا» (١٤١٠- ١٤٥٦) الذي استمدّ من «فردوس» دانتي تصميم عمله الرئيس المجازي والتعليمي: «تيه القدر» ١٤٤٤. وكان المركيز «دي سانتيلانا» معجباً بـ «غيوم دي لوريس» وبالبروفنسيين، بيد أنه فضّل عليهم مع ذلك الإيطاليين. وفي «جحيم المحبيّن» استأنف «جحيم دانتي»، الرامز، وفي «كوميديا بونزا» «الصغيرة» استلهم مباشرةً رائعة «فلورانتان». وكذلك تذكّر «سانتيلانا» بترارك ليؤلف مقطوعاته (السونيتات) الاثنتين والأربعين. وأغانيه وأقواله المأثورة حليٌ صغيرة:

راعية «بوريس»
ثنيّة بوريس
من وراء «لاما»
ألهبتْ حبّي
ظننتُ أن الحب
قد رماني زمناً طويلاً في النسيان
إذ أني لم أحسّ تلك الآلام الحادة
التي تَحرق المحبين أكثر مما يحرق اللهبُ
لكني رأيت الجميلة

بقدّها الفاتن

ووجهها الحلو النضر كالورد

وألوانه التي لم يُر مثلُها في سيدة أو امرأة أخرى

فقلت لها: أيتها الجميلة، مثل هذه الملاحة لا يجوز حقّاً أن تختفي بين هذه الهضاب؛ ينبغي أن تخرج من هنا، فهي تستحقّ الشهرةَ وتستحق أعظم المدائح.

أناشيد الحب الرقيق في ألمانيا

هذه الأناشيد ما تزال تحظى بعطف الشعراء. ولا سيما بعطف سيّدٍ إقطاعي كبير هو «هوغو فون مونفور» (١٣٥٧-١٤٢٣)، والفارس «أوزوالدفون ولكنستين» (١٣٧٧-١٤٤٥). وقصائد هذا الأخير تُؤْذن بمرحلة جديدة في الغنائية الألمانية. لقد استعاد موضوعات الشعر الغزلي، فمدح نبالةَ السيدةَ التي يؤكّد لها وفاءَه الذي لا يزول، وشدّد على مفاتنها الجسدية بكثير من الشهوانية، متباعداً هنا عن الرقة المتداولة. وخلّفَ دور الشاعر المُنشد ذي الأسلوب المنمنم تَبْرزُ المغامرةُ الذاتيّةُ. ومن جهة أخرى، فإن عمل «ولكنستين» عملٌ أصيل فيما يتّصل باللغة. فاستخدام العبارات المعجمية أو الكلام الشعبي أو المحلي، والمكانة التي يوليها التلاعبات اللغوية، والألفاظ الموضوعة الجديدة والجريئة، والاستعارات المعبّرة، تمنح أغانيه نكهةً لا سبيل إلى إنكارها، وكانت حتى هذه اللحظة قليلة الشيوع.

وشيئاً فشيئاً، تحوّلت هذه الأناشيدُ فأصبحت نشيد «جماعة المغنّين»، نشيداً برجوازيّاً وكانت الأولى أرستقراطية. وإن كانت تراعي بدقّةٍ أشكالها وموضوعاتها. وهذه القصائد ذات أهمية محدودة. وهي في الغالب تهدف إلى الوعظ الأخلاقي، وتتمّ كثيراً على الجهد «المدرسي». ولم يَستطع أكثرُ

الشعراء موهبةً - بينهم، هنريش فون موغلين، موسكاتبلوت - أن يُعبّروا بحريّة، لأنهم كانوا يراقَبون مراقبةً دقيقة.

وفي أواسط القرن الرابع عشر انطلق في بوهيميا الشعرُ الغنائي الزمني، الغزلي، الذي يُغنّي عادةً. وقد تعاطاه أفرادٌ من النبلاء والطلابُ المتنقّلون في الغالب. وفضلاً عن عددٍ من القصائد المحلية الأصل، فإن الغالبية العظمى من الأغاني استلهامُها وطريقة صنعها أجنبيّان. والوسطاء لذلك هم شعراء الحب الرقيق الألمان. والموضوع الأثير في هذه القصائد المكتوبة في أواسط القرن الرابع عشر هو الحب: «الشجرة تتغطّى بالأوراق»، «هلاّ أصغيتَ...» «رسائل الحب». وأجمل القصائد يعود لطالب قديم في جامعة «بادو» زامنيس زي زاب: «ها إن فرحيَ كله يُغادرني».

الغنائية الشعبية: الأناشيد، والموشحات، والدَوْر

في موازاة هذه الغنائية العالمة نَمَتْ غنائيةٌ ذات استلهام شعبي. وهي تُسمّى في ألمانيا «النشيد الشعبي»؛ ويتعاطاه المغنّون المتنقّلون الذين يؤدّون نصوصاً بسيطة، خفيفة، راقصة. والحبّ أحدُ موضوعاتهم المفضّلة الذي يُنْظَم على طريقة شعراء الحب الرقيق. لكن نبرات الشعراء الشعبيّين أكثر رقّةً وسذاجة. وفي قطعهم الشعرية يحلّ الفتى محلّ الفارس، ولم تعد المحبوبة سيدةً نبيلةً وإنما فتاة من وضعٍ متواضع. والألفاظ التي يستخدمونها أقوى تعبيراً، والصور أعظم سحراً، ويبدو الحبيب مثل «عصفور مسكين» سقط عن الشجرة، بينما تُقَدَّم الحبيبةُ الغادرةُ مثل «تفاحة جميلة حمراء» يَقْرضها الدودُ من داخلها. وفي القرنين الرابع عشر والخامس عشر ضمَّ هذا الشعرُ الشعبي شتّى الأغراض: الملحمة، السياسة، الدين. لقد استخدم حريةً مذهلة، فلم يتردّد في أن يجعل من الملاك جبرائيل صياداً يَنْفخ في البوق، أو من

العذراء خازنةً للمؤن والخمور! وهذا الشعبي لا تنقصه الحيويةُ والسحر، كما تدلّ على ذلك الأغنيةُ التالية التي لا يُعرَفُ صاحبُها:

لِيُعاقب اللهُ ذاك الذي جعلَ مني راهبةً،
الذي أعطاني المعطف الأسود والفستان الأبيض من تحته!
إن كان لا بدّ من أكون راهبةً بالرغم مني،
فسوف أُخفِّف من غَناءِ ذلك الفتى.

في إنجلترا وفي إيكوسيا نَمَتْ غنائيةُ الموشّحات الشعبيةُ. وهي قصائد حكائية موضوعةٌ للغناء، وفيها تلعب القافيةُ واللازمةُ والنغمُ دوراً من الطراز الأول. والأغراضُ المعالجةُ كثيرة جدّاً مثل الملحمة والأساطير والتاريخ ومعارك الحدود والمغامرات الغرامية. وبين هذه الموشحات اثنتان كانت لهما بنوعٍ خاص شهرةٌ واسعة: «مآثر روبان دي بوا» (آخر القرن الرابع عشر)، و«الصيد في شيفيو» (بداية القرن الخامس عشر).

الإسهام الأصيل للبلدان الاسكندنافية - الدنمارك والنرويج والسويد - في العصر الوسيط هو الأغنية. وهو نوعٌ كثير الإنتاج بين ١٤٠٠و ١٥٠٠. وتتألف الأغنيةُ الشعبية من مقاطع، في كلّ مقطعٍ بيتان أو أربعة. وهي قبل كل شيء أغنيةٌ وحكاية تُرقَص وتُلقّى وتُغنّى. وهي تَعرِض عملاً ذا طابع ملحمي أو درامي، وتُعظِّم مآثر مختلف الأبطال التاريخيين أو الأسطوريين، وتمزج بين عناصر متنافرة وثنية ومسيحية وغزلية تلوّنها بألوان الحبكة الشعبية ويُحقّقُ العنصر الغنائي، على العموم للّازمة. وفي الدنمارك تَروي الأناشيد الشعبية المخاطر التي تعرّض لها الشباب في اللحظة التي اضطرّوا فيها إلى مغادرة موطنهم الأول في الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة ليلتحقوا بموطنهم الثاني، موطن الزواج. وفي «الفرهوج»، يَعبُر شابٌّ، عشيةَ عرسه، أرضاً يباباً تلازمها نساءٌ من مصاصي الدماء لم يبق لديه وقتٌ إلا أن يقبلها

قبل أن يموت. وقد أُعجب الأخوان «غريم». بالأغنية الشعبية الاسكندنافية. لقد عمّرتْ حتى أيامنا في جزر «فيرويه»، وأخذت تَنْهض في اسكندنافيا.

أدب الفروسية

نشهد، خلال القرنين الأخيرين من العصر الوسيط، أفولَ ملحمة الفروسيّة، ورواية الحب، في معظم أقطار أوروبا، وذلك راجعٌ إلى فقدان الفروسية نفوذها، وإلى المكانة المتعاظمة التي أخذت تشغلها البرجوازيةُ في الإنتاج الأدبي. كان التجديد طفيفاً على العموم. واكتُفي باقتباس نصوص موجودةٍ من قبل، أو تعديلها، أو تجميعها. والظاهرةُ الكبرى هي نَثْر الأناشيد البطولية وروايات العصور الماضية المنظومة شعراً. وهذا النَّثْر للمنظوم جعلته المطبعةُ شعبيّاً منذ النصف الثاني من القرن الخامس عشر.

الشعر الملحمي

ما زالت تُكتَبُ في فرنسا، في آخر العصر الوسيط، الأناشيد البطولية. كان عددها مرتفعاً نسبيّاً، لكن نوعها انحطّ. وكان بعضُها شعراً يتّصل بتقاليد الأناشيد الصليبية؛ ومنحَ بعضُها مكاناً كبيراً للحب والمغامرة؛ ولبعضها، أخيراً، علاقةٌ وثيقة بالأحداث الراهنة المعاصرة، مثل «نشيد برتران دي غيسكلان»، «مأثرة الدوقين فيليب وجان دي بورغويني». ولم يقتصر الأمرُ على تأليف أناشيد البطولة شعراً، وإنما كُتبت أناشيد البطولة نثراً «لمسايرة رغبة العصر ومجرى الزمن»، مثال: رينودي مونتوبان (١٤٦٢)، فلوران وأوكتافيان.

احتفظت أناشيدُ البطولة الفرنسية ببعض التأثير في الأقطار الأوروبية الأخرى. في ألمانيا، نحو عام ١٣٢٠، شارلمان، المكتوبة في منطقة

«كولونيا» تجمع خمس قصائد من مجموعة شارلمان. وعملُ الكونتيسة «إليزابيت فون ناسو ساربروكن» له دلالته بهذا الصدد، فقد قدمت أربع روايات نثرية تَسترجع زمن شارلمان مستلهمةً التقاليد الملحمية الفرنسية.

وفي إيطاليا، عبّر الشعرُ الملحمي عن نفسه بقصائد الفروسية المغنّاة، وهي نصوص حكائية شعبية شديدة الواقعية غالباً، تُغنّى في مفترق الشوارع. وهي مُغفلةٌ في الأغلب، وتَستلهم القصائد الكارولنجية والبرويتونية، وللسيَر المقدّسة، وتاريخ طروادة أو روما. وأقدمها يُدعى «فلوار وبلانشفلور»، ويرجع تاريخها إلى ١٣٣٠. وقد كُتِبتْ كتاباتٍ شتّى، وتناولت من جديد الأسطورةَ الشهيرة في العصور الوسطى التي لعلها من أصل شرقي. وبييرودي فيفيانو (١٣٤٣- ١٤١٠) الذي يكنى بمغنّي قصائد الفروسية، هو مؤلف «كاميل الجميلة» (١٣٧٠- ١٣٩٠). وبين ١٣٦٢- ١٣٦٤، أعاد «أنطونيو بوتشي» (١٣١٠- ١٣٩٠) كتابةَ واقتباس الأساطير التي منحها صراحة وجهاً شعبيّاً: «أبوليونوس الصيداوي»، «الفظ البريتولي» المأخوذ من فصل من «فن الحب بنزاهة» لأندريه لي شابلان «ملكة الشرق».

وفي إسبانيا، في قشتالة على الخصوص، أنتجت مهنةُ الشعراء الجوّالين، من القرن الرابع عشر آخر الأناشيد البطولية. كانت أشعارهم الملحميةُ تُكتَب باللغة المحلّية، وتُخصّص للتلاوة والغناء في الشوارع والساحات، وتُمجِّد المآثر الحربية للأبطال القوميين.

الرواية في بلاط الأمراء

كان الشغفُ بالفن الروائي عظيماً. وكانت العناوين الجديدة نادرةً، وقد شرع المؤلفون في تعديل ما هو موجود، والاقتباس منه، ونَثْر ما هو منظوم على الخصوص لأن «الأمراء العظام يُؤْثِرون النثر على النظم»، وظلت

المجموعة الآرثرية مصدراً لإلهام كثير من المؤلفين. تُرجم «لانسيلو» إلى الكاتالانيّة؛ وحرّر أحد خُلصاء «غيوم الأول دي هينو» «رواية بيرسيفوريست». (١٣١٤- ١٣٢٣)؛ وعرفتْ «لانسيلو الميت» اقتباسات بالنيبرلندية المتوسطة في «مجموعة منتخبات لانسيلو» (١٣٢٦)، وفي «مقاطع من روتردام»؛ وظهرت في النرويج: «ساغة إيريك» (١٣٢٠) و «ساغة بيرسيفال» (١٣٢٠). وقصائد «أوفيمي» هي قصص حبٍّ ومغامرة مكتوبة باللغة السويدية؛ و «تريستان وإيزولد» (١٤٠٠) هي الصورة التشيكية للرواية الفرنسية، وقد عَمِلها شاعرٌ لم يُعْرَف اسمُه انطلاقاً من اقتباسات ألمانية؛ و «السير غوفان والفارس الأخضر» (١٣٧٠)، في بريطانيا العظمى، تُعالج على نحوٍ تخريبي نوعاً ما القيم والمسلّمات في رواية الفروسية الكلاسيكية، وهي قيمٌ ومسلّمات تتعلق على العموم بما يُنسب إلى الأبطال من أنهم لا يُقْهرَون.

والمادة القديمة هي أيضاً وراء الكثير من النصوص. وتأثير «أبولونيوس الصوري» كبير جدّاً، وعرفت «رواية الإسكندر» اقتباسات شتّى. وتكاثرت الروايات المكرّسة لتاريخ طروادة. وكُتِبَتْ باليونانية العامية روايات فروسية مختلفة، مصطبغة بلون جنسي «كاليماك وكريزورهويه» (القرن الثاني عشر).

وعرفتْ موضوعاتٌ أخرى أيضاً نجاحاً شديداً، فكثيرٌ من حكايات الرحلات (أو الروايات الإغرابية) مدحت أسرار الشرق وسحره. و «رحلات السير جان ماندنيل» الشهيرة (١٣٥٦) التي تُرجمتْ إلى عدة لغات، كثيراً ما عدّت كالدليل للحاج في الأرض المقدّسة.

وأجمل الروايات باللغة القشتالية نصٌ مركّب مجهول القائل عنوانه «قصة فارس الله الذي يُدعى «سيغار» (١٣٠٠) والفكرة المركزية فيه

موجودة في قصة «الملك يفقد كلَّ شيء» من «ألف ليلة وليلة». والمؤلّف يُعيد فيه سيرةَ القديس «أوستاش»، ذي الأصل اليوناني، وسيراً بريتونية أيضاً. وجرياً على الخطّ الفكري للعصر، يغدو القسمُ الثاني للرواية تعليميًّا أكثر من الجزء الأول. وشخصية المرافق «ريبو» تظهر فيه، ورأى البعضُ فيه أصلاً لشخصية «سانشو بانسا»، ورأى فيه آخرون أصلاً لنموذج «بيكارو» الإسبانية في القرنين السادس عشر والسابع عشر.

القصة النثرية والحكاية الشعرية

ازدهر الفنُّ الروائي القصير، وهو تعبيرٌ عن البرجوازية، في أوروبا، في القرن الرابع عشر. واتّخذ اسم قصة أو حكاية. وبنيتُه بسيطة، على العموم، وهي تبسط عملاً واحداً يقع غالباً في الحاضر. والسماتُ الأخرى المميِّزة هي نقدُ الأخلاق المعاصرة والأفكار الجدالية، والواقعيةُ.

يمثّل هذا السردَ الروائي القصير رائعتان: «الديكاميرون» (١٣٥٠-١٣٥٥) وهو مجموعة من القصص النثرية للإيطالي جيوفاني بوكاشيو (١٣١٣- ١٣٧٥)، والحكايات المنظومة شعراً للإنجليزي «جوفروا شوسر» (١٣٤٠- ١٤٠٠»، حكايات كانتربري ١٣٨٧. وهذا النمط من الحكايات سيلقى الحظوة في القرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر لدى كثير من المؤلفين.

وفي إيطاليا، ثلاثةُ توسكانيين - ساشيتي، سيركامبي، سير جيوفاني-، استلهموا «بوكاشيو» مباشرةً على نحو ما، ووصفوا في قصصهم الأحداث الصغيرة في الحياة اليومية. في المراكز الحضرية ألف الفلورنسي «فرانكو ساشيتي» (١٣٣٢-١٤٠٠) مجموعةً عنوانُها: «ثلاثمئة حكاية» (١٣٩٢-١٣٩٦)، وهو يحرص على تمييز العالم المعهود للبرجوازية المتوسطة التي

انحدر منها. وقصصه التي تَخلُو من الوحدة، مملوءة بالنوادر الساحرة والحكايات الصغيرة اللاذعة حول الحياة الشعبية المتواضعة.

في كل حكاية من الحكايات النثرية القصيرة من «كتاب أمثلة الكونت «لوكانور» أو كتاب «باترونيو» الذي فُرِغ منه في (١٣٣٥)، قبل تأليف الديكاميرون بثلاثة عشر عاماً، عَرَض الكونت «لوكانور» الشابُ الغِرُّ، على حاكمه ومستشاره «باترونيو» مشكلةً صعبةً تتعلّق بالأخلاق الاجتماعية. حلّها المعلمُ، وأنهى المؤلفُ الإسباني «دون جوان مانويل» (١٢٨٢- ١٣٤٨) كلَّ حكاية بخطةٍ أخلاقيةٍ منظومةٍ شعراً.

وفي النصف الثاني من القرن الخامس عشر ثبّتَ نفسه في فرنسا السردُ الروائي القصيرُ كفنٍ متكوّن، لا نزاع فيه، ولا سيما في ١٤٦٢ مع «مئة قصة جديدة». فحتى هذا التاريخ كانت النصوصُ نادرةً، ويمكن ذكرُ أعمالٍ مثل: «فلوريدان» و«الفيد» التي قصّها قبل ١٤٣٧ نيكولادي كلامانج. وقصة «غريز يلديس» التي ترجمها فيليب دي ميزيير بين عامي ١٣٨٤و ١٣٨٩ عن النسخة اللاتينية التي عملها بيترارك في ١٣٧٤ لقصة «غريز يلدا»، آخر قصص الديكاميرون. ويمكن أن نضيف إلى ذلك الحكايات الخمس عشرة التي تُدعى «أفراح الزواج الخمسة عشر» (آخر القرن الرابع عشر) حيث العبارة السردية المعتمدة تقترب من عبارة القصة، وإن كانت امتداداً، بقصرها، لتقاليد القصيدة الوصفية والغنائية والحكاية الشعبية المنظومة. وبالرغم من الطابع غير الأصيل للموضوع فيها - فالمشاجرات والخدع الزوجية رائجةٌ في أعمال العصر- إلا أنها روائع صغيرة للنثر الفرنسي في آخر العصر الوسيط، بفضل رشاقة القريحة، وملاءمة الاستعارات، ودقة الملاحظات السيكولوجية. «والفرح الثاني عشر للزواج هو أن الشاب، بعد أن أكثر من الرواح والمجيء قد عثرَ على مَدْخل الشبكة فدَخَل فيها ووجد المرأة كما كان

يتمنّاها. وكان بوسعه، لو غامر أن يجد غيرها، لكنه لا يريد ذلك بتاتاً، إذ يبدو له أنه وفِّق أكثر من أي إنسانٍ آخر، وأنه كان سعيد جدّاً حين شاء الله أن يقَعَ عليها، ففي رأيه أن ليس من امرأةٍ تشبهها؛ وهو يصغي إليها وهي تتكلم فيَفْخر بفعلته، وحكمته، ولعلها لا تعلم ذلك وهي مستغرقة في أحلامها... سيقوم بأعمالٍ رائعة منذ الآن، لأنه أصبح خاضعاً لتدبير امرأته... لأن المرأة الحكيمة تملك العقل... وهي تحتاج إلى العقل قبل أن تصل إلى نصف ما تريد أن تقوله أو تفعله...».

و«جون غوير» مدينٌ بشهرته إلى طائفةٍ من القصص التي عنوانها «اعترافات عاشق» (١٣٩٠). وهو على غرار «شوسر» الذي يستخدم موضوع الحجّ ليمنح القصص التي ترويها شخصياتُه شيئاً من الوحدة، يستخدم طريقة الاعتراف، اعتراف العاشق «لجينيوس» كاهن فينوس، لكي يُضفي التماسكَ على مئةٍ وإحدى وأربعين حكايةً نموذجية ترمي إلى تسهيل فحص ضمير العاشق.

في العصر الوسيط كلُّ ما هو مكتوب له غايةٌ تربوية تقلّ أو تكبر. ولا تخرج القصص والأخبار التاريخة عن هذا التصوّر للأدب.

نتاج المؤرخين

هذا النتاج، بالنسبة إلى المرحلة السابقة، هو المجال الذي تُشاهَد أكبرُ التغيرات، والذي تُمارَس في صميمه روحٌ مجدِّدةٌ لا جدال فيها. أصبح مجموع الكتابات شديد الأهمية، وحلّتْ اللغةُ العامية محل اللاتينية على العموم، وهُجِرتْ الأخبارُ المدوّنةُ شعراً لمصلحة الأخبار المدونة نثراً. ولا شك أن التاريخ العام الذي يَرْجع إلى أصول الإنسانيّة باقٍ، لكنه لا يحتلّ المكانة الأولى. وينصرف الاهتمامُ منذئذ إلى التاريخ القومي وإلى الأحداث

المعاصرة. وازدهرت حينئذ الأخبارُ المحلية التي تتناول المدنَ والأمراء، بينما تريّث غيرُها عند مآثر الكائنات الاستثنائية الذين عملوا للدفاع عن حرية بلادهم. وإذا كانت الأساطيرُ والعنايةُ الإلهية ما تزال تلعب دوراً لا يجوز إهمالهُ في تفسير الأحداث. إلا أن تقدّماً قد تمّ. فالمؤرخُ يُحقّق في مصادره، ويتأكّد من صحة الوثائق. ومع ذلك، فلكونه شاهداً على الحوادث التي يَرْويها أدخل في روايته قسطاً من الذاتية يقلّل بالضرورة من طابع الحياد. وبالمقابل، تعاظمت قيمتُها الأدبية من جرّاء ذلك.

الأخبار التاريخية الرسمية والأخبار الجديدة

النتاج التاريخي الفرنسي في المرحلة ١٣٠٠- ١٤٥٠ أنعشتْه الرغبةُ الحقيقية في التجديد. «الأخبار التاريخية الكبرى في فرنسا» تتضمّن التاريخ الرسمي. وإلى جانب هذا العمل التاريخي الرسمي، تطوّرت الأخبارُ التاريخة «الجديدة». وقد أنهى «جان سير دي جوانفيل» (١٢٢٥- ١٣١٧) كتابه «كتاب الأقوال المقدّسة والأعمال العظيمة لقديسنا الملك لويس» في ١٣٠٩، وهو شهادة على الحملة الصليبية السابعة مثلما هو كتابٌ عن ذكرياتٍ من عهد القديس لويس. أخبار «جوانفيل» هذه غنيةٌ بالملاحظات الأخّاذة عن الصليبيين، وقيمتُها بخاصة تأتي من الصورتين الجميلتين للملك وله نفسه.

وكتب كاهنٌ كاتدرائية «سان لامبير» في ليبج، «جان لي بيل» (١٢٩٠- ١٣٧٠) أخباراً تاريخية (١٣٥٢- ١٣٦١) حول بداية حرب الأعوام المئة، وقد كُتِبتْ للكونت «جان دي بومون» الذي رافقه في حملاته العسكرية. وبالرغم من أن المؤلف متعاطف مع الإنجليز، إلا أن عمله يتميّز بنوع الملاحظات والتحليلات التي لا تملّقَ فيها.

و«جان دوتر موز» (١٣٣٨- ١٤٠٠) مؤلف «مأثرة ليبج» في خمسين ألف بيت إسكندري ومؤلف أخبار نثرية: «مرآة التاريخ» (آخر القرن الرابع

عشر)، وهي تنمّ على تعلّق شديد بـــ «والونيا». وهدفُ المؤلف في العملين رواية تاريخ إمارة «لييج» منذ الأزمنة القديمة حتى عصره. وهو ينْهل، بالنسبة إلى الماضي البعيد، من مصادر شتّى، ولا سيما من الأناشيد البطولية. وبالنسبة إلى الماضي الأقرب، استخدم الأخبار اللاتينية المحلية التي «يجمّلها» كقاصٍ رادماً الثغرات بمنطقه الخاص. وعمله وعاءٌ لعدة أساطير قديمة، وقد خلَق أعمالاً جديدة. فحتى القرن التاسع عشر، استخدمه أحياناً بسذاجة مفرطة، مؤرخو إمارة «لييج».

أكثر المؤرخين الفرنسيين «أوروبيةً» في زمانه هو دون شك «جان فرواسار» (١٣٣٣- ١٤٠٠). أقام في انجلترا من ١٣٦١ إلى ١٣٦٩ في خدمة الملكة «فيليبا دي هينو». وعند موتها، عقَدَ علاقات وثيقة مع «فنسيسلاس» في بوهيميا، ثم أصبح كاهن «غي دي بلوا» ثم أخذ يدور في فلك بلاط فرنسا. وكان «فرواسار» كثير الارتحال، فقصد إيكوسي، والسافوا، وبيران وآفينيون، وإيطاليا. وقد التقى بترارك وعرف دون شك «شوسر». ويتألّف عملُه التاريخي من مجموعة الأخبار التاريخية الهائلة في أربعة كتب تشمل سنوات ١٣٢٥- ١٣٩٦. وحرص بصورة رئيسة على رواية حوادث حرب الأعوام المئة، لكنه لا يهتم بالتأويل الموضوعي للوقائع. والأسباب التي ولّدتها غائبة عنه دائماً تقريباً. وما يَفْتنه إنما هو: الحروب، والاستيلاء، والهجوم، والاحتلال، والمعارك والنجدات وجميع الأفعال القتالية الرائعة في الفروسية التي كان يتذوق مغامراتها وإقدامها، بل وأحكامها المسبقة، حتى إنه قدّم أعمال النّهب التي قام بها فرسانٌ نبلاء خلال حملاتهم الحربية على أنها مآثر عظيمة.

لم ينصرف اهتمامُ المؤرخين الألمان إلى التاريخ العام؛ بل انصبَّ بصورة أساسية على الواقع السياسي في زمنهم، وعلى قوى المقاطعات التي وُلدت بعد تداعي الإمبراطورية. في ١٣١٠ مثّل «أوتوكار فون ستير مارك»

(١٢٦٠- ١٣٢٠) هذا التطور نحو الخصوصية مع (الأخبار التاريخية النمساوية) وهي شعرٌ يُعالج النزاعات بين دوقات النمسا وتابعيهم.

وفي ١٣٤٠ كَتَبَ «نيكولوس فون جيروشيم» (النصف الأول من القرن الرابع عشر) «أخبار بروسيا» في سبعة وعشرين ألف بيت حول تقلبات النظام «التيتوني».

ارتبطت انطلاقةُ النثر التاريخي بتكاثر الأخبار المدينية في آخر القرن الرابع عشر. وأقدمُها «أخبار ستراسبورغ» لـــ «فريتش كلوزينير (القرن الرابع عشر) ويرجع تاريُخها إلى ١٣٦٢. وقد امتلك مؤلّفُها القدرة على أن يستحضر بحيوية الصراعات السياسية التي كانت المدينةُ مسرحاً لها، وأن يصف وصفاً مثيراً أخلاقَ مختلف الأوساط الاجتماعية في زمنه.

النتاج التاريخي بالنيرلاندية المتوسطة سادتْه الأخبارُ الجارية في بلاطات هولندا ودوقات «برابان» أو في صميم الأسر الأرستقراطية الكبيرة كما هي الحال في العمل الرئيس «لجاكوب فان مايرلانت» (١٢٢٠- آخر القرن الثالث عشر) «مرآة التاريخ» ١٢٨٣- ١٢٨٨ التي أكملها كاهن «برابان» «لودفيك فان فيلتيم». أما «جان فان ميرلان» فهو مؤلف «المآثر البرابانية» بين ١٣١٦ و ١٣٤٧، وهي تاريخ دوقيّة «برابان» من عام ٦٠٠ إلى عام ١٣٤٧. ويعبِّر الكتاب الذي أُلِّف تكريماً للدوقات عن وجهة نظر المدن في السياسة التي تمارسها الكونتيّة.

الأخبار التاريخيّة الأولى بالتشيكية هي «أخبار داليميل» ويعود تاريخه إلى ١٣١٠. ويقع الكتاب في مئة وستة فصول ومؤلفه نبيلٌ لا يُعرَف اسمه، وقد رسم لوحةً للوقائع التي جرت منذ الطوفان حتى مجيء اللوكسمبورغيين. كان وطنياً متحمساً، متعلّقاً بالتقاليد، فقاوم المستوطنين الألمان وحضورهم في البلاط الملكي، وانتقد الأخلاق المستوردة من الفروسية.

الأخبار التاريخية الأخرى هي باللاتينية، بدءاً «بأخبار زبراسلاف» (١٣٠٥- ١٣٣٨) الواسعة جدّاً والفريدة، وقد كتبها راهبان من الدير الملكي السيسترسي جنوب «براغ». وهي تروي التاريخ الوطني منذ «بريميسل أوراكار الثاني» (مات في ١٢٧٨) حتى عام ١٣٣٨. وتمنّى شارل الرابع أن يحصل على الأخبار التاريخية التي توافق نظراته، فكتب «بريبيك بلكافا» «أخبار ملوك بوهيميا» تلبيةً لطلبه. والقيمة التاريخة لهذه الأخبار التي تُرجمتْ مباشرة إلى التشيكية والألمانية تَضمّنها الوثائقُ المأخوذة من الأرشيفات الملكية.

قبل «يان دووغوش» (١٤١٥- ١٤٨٠) مؤلّف «تاريخ بولونيا» (١٤٥٥- ١٤٨٠) الذي كُتِب في النصف الثاني من القرن الخامس عشر، لم تعرف بولونيا سوى مؤرخٍ واحد له قيمتُه وهو «يانكو مِن تشارنكوفا»، رئيس شمامسة«غنيزنو» ونائب مستشار الملك «كاجمييج الكبير»، وهو مؤلّف مجموعتَين من الأخبار وتَرسّم «أخبار بوبونيا الكبرى» (١٣٧٧- ١٣٨٤) وتاريخَ بولونيا من البدايات حتى ١٢٧١. ولأول مرة تُذْكَر الهويّة العرقية البولونية وهوية الشعوب السلافية الأخرى: التشيك والروس. وهذه الأخبار تحتوي من جهة أخرى على قصة «والتر دي تينييك» الجريء والجميلة «هيليغوندا»، وهي قصة ذات أُصول غريبة سيعود إليها في القرن التاسع عشر «سيينكويلز» «لانج» زيرومسلي.

وأظهر الإنجليز ميلاً جليّاً للنوع التاريخي الذي انطلق انطلاقةً جديدةً مع كتابة عدة مجموعات من الأخبار باللغة المحليّة. وفي ١٣٣٨ أتمّ «روبير مانينغ أوف برون» «أخبار انجلترا المنظومة» التي كُتبتْ بلغة إنجليزية بسيطة وانتشرتْ فيها الملاحظات الشخصية وأنهى «جان دي تريفيز» (١٣٦٢- ١٤٠٢)، كاهن بركلي والكاهن القانوني لـ «ويستبوري» في

«غلوستسر شاير» ترجمة التاريخ العام من اللاتينية «لرانولف هيدجن»، وهو تاريخ يبدأ ببداية العالم ليصل إلى عام ١٥٣٢. وأضاف إليه «جان دي تريفيز» تاريخ الأحداث التي طرأتْ من ١٣٥٢ إلى ١٣٦٠، كما أضاف في ١٣٨٥ مقطعاً شهيراً جداً يحدّد فيه الطريقة الجديدة في «أوكسفورد»، التي ترمي إلى استخدام الإنجليزية المتوسطة في التعليم لا الفرنسية. وفي إيكوسيا، كتَبَ «جون بربور»، رئيس شمامسة «أبردن»، في ١٣٧٦ قصيدته التاريخية الكبرى «بروس». ولابدّ من إفراد مكان خاص «لرسائل عائلة باستون»، وهي المراسلات بين ثلاثة أجيال من عائلة «باستون»، تمتدّ من ١٤٢٢ إلى ١٥٠٩. وهي في منتصف الطريق بين الأدب والتاريخ، وتكوّن وثيقةً فريدةً عن البرجوازية الإنجليزية في القرن الخامس عشر. وتُعلمنا الرسائل عن أهمية الأعمال والمال، وعن المكاراة والمزارعة، وعن إدارة الأملاك، ودور المرأة في المنزل ودور الزوج. ونعلم منها القراءات المفضّلة في ذلك العصر، والقواعد المتّبعة لتربية الأولاد.

ثمة مجموعتان من الأخبار السويدية ظلّتا مشهورتين. الأولى «أخبار إيريك» ١٤٤٠ التي أُلفت حوالي ١٣٣٠، لمؤلّفٍ مجهول، وهي تروي قرناً من التاريخ القومي في عهد سلالة «فولكانغر». والثانية هي «قصيدة الحرية» التي كتبها الأسقفْ «توماس سيمونسون» (الذي مات ١٤٤٣)، وهو يمجّد التمرّد الشعبي الذي قاده عاملُ المنجم «إنجيلبريكت» ضد الدنماركيين. وهذه المجموعة من المجموعات الكلاسيكية في الأدب السويدي. وهي تُمجِّد بأشعارٍ فخمةٍ وبلغة غنيّة ونقيّةٍ مثال الحرية الأعلى لدى الشعوب الاسكندنافية.

و«التاريخ العام» (بعد ١٧٢٢)، ولاسيما «مجموعة الأخبار العامة الأولى في إسبانيا» التي بدأها ملك قشتالة ألفونس العاشر في ١٢٧٠ والتي أُكملت في عهد «سانش الرابع»، هما وراء النتاج التاريخي الإسباني نثراً

باللغة المحليّة الذي يحتوي على أربع مجموعات من الأخبار كتبها «بيرولوبيز دي أيالاً»، وعلى (قصيدة ألفونس الحادي عشر) التي نظمها «رودريغو يانيز»، الذي افتتح الشكل العروضي «للأغاني» التاريخية. وفي القرن الرابع عشر، أصبح للملوك والأعيان الإسبانيين مدونّو أخبارهم المعتمدون. وينصبّ الاهتمامُ أولاً على الحوادث المعاصرة، وكذلك على الأشخاص الذين يدورون في فلك الأمراء والذين تُرسم لهم الخطوطُ الأولى لسِيَرهم: «مدجّن الباز لدى جان الثاني» (١٤٣٥- ١٤٥٥)، لـ «كاريودي هويت»، و«أخبار دون ألفارو دي لونا» (١٤٣٥- ١٤٦٠) لـ «غونزا لوشاكون». وأهم مجموعات الأخبار الكاتالانية المتعلّقة بعهد جاك الأول وبطرس الثالث وألفونس الثالث وجاك الثاني، هي بلا جدال، مجموعة «رامون مونتانيز» (١٢٦٥- ١٣٣٦) الذي شارك في حملة «روجيه دي فلور» في الأناضول وتراسيا ومقدونيا. ولا يُخفي المؤلّف وطنيته ويَمْدح بحماسة شجاعة الكاتالانيين وإخلاصهم.

والنتاج التاريخي البرتغالي يبدأ حقيقةً مع أعمال «فرناولوبيز» (١٣٨٠- ١٤٥٩) الذي كتب «أخبار بيدرو الأول»، وأخبار «فرناند الأول»، وأخبار جادو الأول، وهذه الأخبار جميعاً ذات نوعية أدبية وتاريخية عظيمة، وكُتِبتْ جميعها بين ١٣٤٤و ١٤٤٣.

وفي إيطاليا، في القرن الرابع عشر، النتاجُ التاريخي فلورنسي أساساً، وهو يَعْكس بخاصةٍ النزاعات السياسية في الدول - المدن في تلك الحقبة. ومجموعة «أخبار الحوادث الواقعة في زمنه» (١٣١٠-١٣١٢)، لـ «دينو كومبايني» (١٢٢٥- ١٣٢٤)، وهو شاهدٌ وفاعلٌ مباشر للحوادث التي يسردها، وقد رسم صورة الخصومات الداخلية بين «الغويلف» البيض و«الغويلف» السود، في آخر القرن الثالث عشر وخلال السنوات الأولى من

القرن الرابع عشر. وظهرت «الأخبار الجديدة للتاجر الفلورنسي» «جيوفاني فيلاني» (١٢٧٦- ١٣٤٨)، وهي أدنى في نبرتها الشخصية وفي قيمتها الأدبية.

وفي بيزنطة ظهرت مجموعاتٌ كثيرةٌ من الأخبار. ففي بداية القرن الرابع عشر، كُتبتْ باللغة اليونانية العامة، - ولا شك أن الكاتب فرنجي ناطقٌ باليونانية - أخبار منظومة شعراً لكنها غير مُقفّاة وتُدعى «أخبار موريه»، هي في منتصف الطريق بين التاريخ والأناشيد البطولية؛ وهي حكاية احتلال البيليبونيز على أيدي الفرنج وعهد «غيوم الثاني فيلهاردوان» (١٢٤٦- ١٢٧٨). وهناك مجموعةٌ أخبار أخرى مجهولة القائل ومنظومة شعراً، تغطّي المرحلة ١٣٧٥- ١٤٢٢، وتُدعى «أخبار توكو»، وهي نوعٌ من الملحمة عن أسرة إمارة «لوكاتوكو» التي مدّت سيطرتها حتى «الأيير» ولعل أصل المؤلف من «جوانينا» ويبدو أنه كان في خدمة توكو الذي مات في عام ١٤٢٢. وخلال النصف الأول من القرن الخامس عشر، كَتَبَ «ليونتيوس ماشيراس» الذي كان يَشْغل مركزاً هاماً في بلاط «لوزينيان» في قبرص مجموعة أخبارٍ نثرية وباللهجة القبرصية بعنوان «تفسير أرض قبرص العذبة»، وفيها روى حوادث سنوات ١٣٥٩- ١٤٣٢.

وفي روسيا، انضوى النتاج التاريخي، أكثر من أي فنّ آخر، في التقاليد الروسية الكييفيّة. وكل مجموعة منتخبات شُرِعَ بها في هذه الحقبة كانت تستعيد التاريخ العام (بحسب التوراة) وتاريخ أصول الدولة الكييفية. ومع أن هذه المجموعات قد جُمِّعت في مراكز سياسية شتّى ظهرت في البلاد إلا أنها تبدأ جميعاً «بحكاية الأزمنة الماضية»، وهي رائعة النتاح التاريخي الروسي في العصر الوسيط، وأقدم صورها قدّمتها «أخبارُ الراهب لوران ١٣٧٧»، و«أخبار دير القديس هيباس» (القرن الخامس عشر)، والمجموعتان صيغتا

بحسب خطّة أوّلية واحدة: تعيين الحوادث المحلية، السلالية والسياسية والعسكريّة والكهنوتية، وأحياناً شرح ظواهر الأحوال الجويّة ونتائجها الاقتصادية. وذلك لا ينْفي استعراض بعض الحوادث الجارية في بلادٍ روسية أخرى، لكن المقاربة الروسية الشاملة للنتاج التاريخي ظلّت صعبةَ التحقيق زمناً طويلاً. وبعد إعادة الوحدة الكنسية، بمبادرة رئيس الكنيسة، رئيس الأساقفة القبرصي. وقد بدأ العمل باختيار مجموعة تضمّ كلّ تاريخ السلاف الشرقيين، سواء أكانوا تحت السيطرة المنغولية أو الليتوانية. وهذه المجموعة المختارة التي أثبتتْها جزئياً «أخبارُ الثالوث»، لا تَحْمل أيَّ تجديدٍ منهجي في عَرْض الحوادث القديمة، أما بالنسبة إلى الحوادث الأحدث عهداً فالمجموعة تدلّ على بعض الموضوعية إزاء القوى الروسية المتخاصمة. وبالروح نفسها صُنِّمَتْ مجموعة الاختيارات الروسية الشاملة الجديدة، في ١٤٤٨، في اللحظة التي وصلت فيها الكنيسةُ الروسية فعلاً إلى استقلال الرئاسة الكنسية. إن «أخبار نوفغورود الرابعة»، التي أُثبتْها نسخُ نوفغورود، و«أخبار القديسة صوفيا»، هذه المجموعة من المختارات الجديدة التي أُنجِزتْ حول الكرسي الكنسي الأسقفي كانت مصدراً للنتاج التاريخي اللاحق، في موسكو بصورة أساسية.

النصر الذي أحرزته في ١٣٨٠ الجيوش الموسكوفية «لديمتري دونسكوج» على الجيش التتري لخائن منشقّ هو «ماماج»، رُوي بعبارات متّزنة في النصوص الحكائية القريبة من الحدث مثل مجموعة مختارات ١٤٠٨ (أخبار الثالوث)، بيد أنه، في الوقت نفسه تقريباً ألّف «سوفوني دي رجازان»، وهو مؤلِّفٌ مجهول إلا فيما كتبه عن «معركة ما وراء الدون»، في قصيدة نثرية عُرفت بهذا العنوان. وهذا النص مُستوْحى، بحسب أطروحة مقبولة ومتداولة، من عملٍ في القرن الثاني عشر هو «الكلام على حملة إيغور»؛ والمؤلّف مدينٌ لهذا العمل بنفسه الملحمي، مثلاً في هذا المقطع، حول تجمّع القوى الروسية قبل المعركة:

«وحينئذ، تجمعّوا مثلما تتجمّع النسور في رفٍّ فوق المنطقة الشماليّة. ليسوا نسوراً مَنْ تجمعّوا، وإنما هم الأمراء الروس الذين هبّوا معاً لنجدة الأمير الأكبر «ديمتري إيفانوفيتش» قائلين: مولانا الأمير، ها إن التتر يزحفون على أريافنا، وهم يغتصبون منّا تراثنا. إنهم يعسكرون بين الدون والنيبير... ونحن، أيها السيد، لِنمّضِ إلى ما وراء الدون، النهر السريع، ولنحصل لبلادنا على ما ستتعجّب منه، ولشيوخنا على ما يروونه، ولشبابنا على ما يتذكرونه».

وفيما بعد، كانت حكايةُ الأخبار تتّسع، كلما تأكّد تفوّق موسكو في الميدانين الكنسي والسياسي، لتجعل من «كوليكوفو» نصراً لكل المسيحية الروسية على أعدائها، ومقدّمةً للتحرر من النير المغولي، الذي تمّ بالفعل في ١٤٨٠. هذه الرواية، الأسطورية جزئيّاً للحادثة، قُدِّمت في القرن الخامس عشر في «الكلام على هزيمة ماماج»، وهو عملٌ دعائيٌّ يُؤْذن بالأدب السياسي الكنسي في الحقبة التالية.

الأدب التعليمي

الأدب التعليمي بالمعنى الواسع لهذه الكلمة، شعراً كان أم نثراً مثّقّفاً وهجائيّاً أم موسوعيّاً، ظلّ وافراً خلال القرن الرابع عشر وطوال النصف الثاني من القرن الخامس عشر، بحيث أن هذه البرهة يُشار إليها في التواريخ الأدبية بعبارة «المرحلة التعليمية». والأدب التعليمي بين ١٣٠٠ و ١٤٥٠ وارث التفسير الديني المسيحي، وذلك يصحّ بخاصة على عمل دانتي ورواية الوردة، وقد وجَد نَمطَ تعبيره في المجاز سواء أكان ذلك تصوّراً من وجهة نظر التفسير التوراتي، أم من وجهة النظر البلاغية.

العمالة المثّقّفة التي تستلهم الدين

هذه الأعمال التي كتبها علمانيون ورجال دين والتي يختلط فيها اختلاطاً حميماً العنصر الأخلاقي بالبعد الروحي، ما تزال تحظى بعطف جمهور واسع. فإيطاليا مع «الكوميديا الإلهية» لدانتي، أنتجت، في بداية القرن الرابع عشر أعظم رائعة في الشعر المجازي التعليمي الذي يستلهم الدين.

كثيرون هم الذين استعادوا من العقيدة المسيحية عناصر برهنتهم. وتلك حالة الفرنسي «غيوم دي ديغولوفيل» (مات في ١٣٨٠) الذي اعتمد في «حجّاته» الثلاث، المكتوبة بين ١٣٣٠ و ١٣٥٨، التكرارَ التطوّري «في الرحلات». وكان حساساً جدّاً لمثال «رواية الوردة» فاستخدم في كتابه «حجّة الحياة الإنسانية» صورةَ الحلم، وجسّد الطبيعةَ والعقل ونعمة الله.

وفيما وراء المانش، ترجم الراهبُ «جيلبرتان روبير مانينغ أوف برون» بعنوان «مُوجز الخطأة» (١٣٠٣)، مؤلَّفاً أنجلو - نورمانديّاً من القرن الثاني عشر يتناول الخطايا الرئيسة السبع والفضائل السبع. والنساء فيه هنّ المسؤولات عن ضلال الرجال، في حين أن رجال الكهنوت يوبِّخون توبيخاً قاسياً على ترفهم وطيشهم. واستعمل الكتّابُ في الغالب التوراة كقاعدةٍ لتعليمهم. هناك قصيدتان متجانستان تُنسبان إلى مؤلِّف «السير غوفان والفارس الأخضر» تستلهمان نصوصَ الكتاب المقدّس، وهما: «الصبر» (١٣٦٠- ١٣٧٠) وهي ملخّصٌ لقصة «جوناس والحوت» ونحن نقرأ فيها تساؤولات عن قيمة الحياة والموت، وعن أهمية الإيمان، وعن العلاقة بين الله والناس، وقصيدة «نقاء» (١٣٦٠- ١٣٧٠) وهي تتمفصل رمزيّاً حول الصراع بين النقاء والدنس، دَنَس الملائكة الأشرار وسكان سدوم وعمورة ونقاء العذراء والمسيح.

في بداية القرن الرابع عشر، في ألمانيا، أرادت قصيدةٌ معروفةٌ، بعنوان «حبائل الشيطان» أن تعلّم الناس حسن السلوك. فجميع الذين يضلّون سبيلهم ويسلكون طريق الخطيئة ينتهون إلى الضياع والسقوط في حبائل الشيطان.

وظهر حوالي ١٤٠٤ عملٌ ينمّ على البحث للدومينيكاني ومعلّم اللاهوت «ديرك فان ديلفت» (١٣٦٥- ١٤٠٤) وعنوانه: «لوحة الإيمان المسيحي»، وقد ألّفه بناءً على طلب «ألبير دي بافيير» (١٣٥٨- ١٤٠٤)، كونت هولندا. هذا العمل المدهش، وهو مجموعة لاهوتية باللغة العاميّة، يُفسِّر للعلمانيين بنثرٍ غنيٍّ وواضح الكونَ بأسره على ضوء عقيدة الكنيسة الروحية والأخلاقية. وكان صداه مدويّاً خارج البلاد المنخفضة، وربما كان صداه أقل في وسط الجمهور الأرستقراطي الذي من أجله كُتب الكتابُ منه لدى الأتقياء البسطاء، الراهبات، وراهبات الأديرة، والرهبان المساعدين، الذين نسخوه وأكبّوا على دراسته.

وفي بوهيميا، دُوِّنتْ الكتاباتُ المثقِّفة والتهذيبية في شكل «أمثالٍ» جُمِعتْ في مجموعات واستخدمها أولاً الوعّاظ ثم تحرّرت تدريجيّاً من سياقها الديني وأصبحت أقدر على التسلية. وهكذا فحوالي ١٤٠٠م أُلِّفت مجموعةٌ من خمسة وثلاثين «مثلاً» من هذا النمط عنوانها «حكايات أولوموك». وهذا الفنُّ نفسه مثّلته في هنغاريا مجموعةُ «كتاب الأمثال».

الأخلاق العملية، الأخلاق العامة، كتابات الحكمة

خلال القرنين الأخيرين من العصر الوسيط، لم يعد التعليمُ الأخلاقي ملكاً لرجال الكنيسة؛ فالزمنيون أنفسهم تعاطَوْه. وفي جميع بلدان أوروبا دُوِّن الكثير من المؤلَّفات الأخلاقية العملية والأخلاقية العامة، ومن كتب الحكمة. والمؤلِّف البرابنتي الأهم هو دون أي شك «فان بويندال». ففي مؤلَّفه: «مرآة العلمانيين» الذي كُتب بين ١٣٢٥و ١٣٣٣، حاول ألاّ يرسم فيه فقط تاريخ العالم في أربعة كتب. وهو يولي عمل المجتمع وآداب البلاط والحب والأخلاق دون شك، كثيراً من الاهتمام. ومزيّةٌ أخرى لهذا الكتاب تعود إلى كوْنه يحتوي على أول «فنّ شعري» باللغة المحلية المكتوبة في أوروبا.

وفي كونتيّة الفلاندر، تعايش الأدبُ والخلاقُ. يَشهد بذلك قبل كل شيء «مرآة الحكمة» ١٣٥٠، «لجان برايت» (قبل منتصف القرن الرابع عشر)، وهي قصيدة مجازية تنمّ على تأثير «رواية فوفيل» «لجرفيه دي بوس»، وتأثير «حجّ الحياة الإنسانية» لـ «ديغولفيل» وينبغي أن نذكر أيضاً الحكايات القصيرة التهذيبيّة المنظومة شعراً التي يُلقيها مؤلّفون جوّالون - القوّالون- أو يقرؤونها في بلاط كونتيات هولندا، مذكّرين رجالَ الحاشية بواجباتهم نحو الله ومنتقدين، بعباراتٍ مغشّاةٍ على نحوٍ يقلّ ويكثر، ما ليس حسناً في العالم.

وازدهرت المؤلّفات الأخلاقية في انجلترا أيضاً. و «غوير» الذي دعاه صديقه «شوشر» «الأخلاقي»، هو مؤلف «مرآة الإنسان» (١٣٧٦-١٣٧٩)، بالفرنسيّة، وهو تحليلٌ للرذائل والفضائل، في ثلاثين ألف بيت. كما كتب أيضاً مجموعةً من النصائح المثقّفة بعنوان: «المطوّل في الأمثال للمتحابيّن المتزوجين». بيد أن القصيدة التي عنوانها «اللؤلؤة»، هي من أجمل الأعمال التعليمية المجازية بالإنجليزية المتوسطة (١٣٥٠- ١٣٨٠)، وهي تُنْسَب إلى المؤلّف المجهول لـــ «السير غوفان والفارس الأخضر» وهي تحكي عن أبٍ مفجوع يرقد على قبر ابنته، لؤلؤته الحبيبة.. وفي الحلم يُبصرها على ضفة النهر، مرتدية ثياباً بيضاء، تشعّ فرحاً في جمالها الباهر. وتُعلمه أنها بين عرائس الحَمَل في مدينة الله. فتستخفّفُ النشوةُ الرجلَ ويحاول عبثاً أن يلحق بهذا الشبح اللطيف. وفجأة، استيقظ وعاد إليه أمَلُه، لأن ابنته قادته إلى أن يفهم أن الموت ليس «سرقةً» إذ أن الحياة ليست «هبةً» لكنها «قَرْضٌ» قَبِل به الله.

وفي إسبانيا في القرن الرابع عشر، مارس الممثّلون الرئيسون لشعراء «الإكليروس» أيضاً النزعة التعليمية ذات الاتجاه التهذيبي. ومن أجل فعالية التعليم، ولكي يكون هؤلاء الشعراء العالمون في متناول الشعب، استخدموا اللغة العامية. وكان هؤلاء الشعراء يَنْظمون أشعارهم في مقطوعات من أربعة أبيات موحّدة القافية، وكل بيتٍ في أربعة عشر مقطعاً لفظيّاً، وكانت هذه الأشعار تتعارض بمراعاتها لقواعد النظم مع فن الشعر الجوّالين الذي كان أقلّ إعداداً ونضجاً. وأكثر الشعراء تمثيلاً لشعراء الإكليروس هو بلا منازع «جان رويز» (١٢٩٢- ١٣٥٠) رئيس كهنة «هيتا». والنسخة الأولى من عمله الكبير «كتاب الحب الجميل» يعود تاريخها إلى ١٣٣٠، وهو من أكثر المؤلّفات أصالةً في العصر الوسيط الإسباني:

مَثَلُ كلبِ الحراسة الذي حمل في فمه قطعة لحم

مضى كلبٌ ضارٍ نحو النهر، وقد أطبقَ فمُه على قطعة لحمٍ،

وخَيِّل إليه ظلُّها في النهر أنها قطعتان،

اشتهى أن يلتقطها، فترك قطعةَ اللحم التي حملها تسقط، ونتيجةً للظلّ الكاذب ولتفكيره الخاطئ فقد القطعة التي كان يمسكها؛ لم يَحْصل على ما أراد، ولم ينفعه نهمهُ، فكّر في أن يربح من الغير فيفقد ما يملك؛ من هذا الأصل الفاسد يُولّد الشرُّ كلُّه: الجشع السيءُ خطيئة مميتة!

ليس لدى «رويز» شيءٌ من الواعظ الأخلاقي المُملّ، والدعابة ماثلةٌ دائماً في عمله الذي هو نشيدٌ حقيقي لفرح العَيْش والطبيعة. «كتاب الحب الجميل» يُبشر بنصوصٍ هامة في الأدب الاسباني الآتي، مثلاً شخصية «تروت كوفان» تمثّل مقدّماً شخصية «سيليستين» بطلة المأساة الهزلية «كاليكست وميليبيه» لفرناندو دي روخاس.

وكان رئيسُ القضاء «بيرو لويز دي أيالا» (١٣٣٢- ١٤٧٠) آخر من استعمل مقطوعة الأبيات الأربعة الموحّدة القافية. وقد ترك قصيدةً طويلة من ثمانية آلاف ومئتي بيت، وهي تُسمّى تقليديّاً «كتاب قصائد القصر» ١٣٨٥. وإذا كان القسم الأول هجاءً مُقذعاً لحياة البلاط وإذا كان القسم الثاني نَوْحاً على قدر الإنسان، فإن القسم الثالث يَظْهر وكأنه جملةٌ من الخواطر حول الرذائل والفضائل.

وأولى البيزنطيون الأعمالَ الأخلاقية والتعليمية اهتماماً خاصّاً. ففي القرن الرابع عشر، نشير إلى نصّين شائقين، وكلاهما مجهول القائل. قصيدة صغيرة عنوانها «حكاية العزاء في السعادة والشقاء» و «قصة ليون الفقير» وهي حكاية مصائب الثري «ليون» الذي فقد أملاكه أثناء الفتح العربي،

والذي يطلب أن يُباع كعَبْد. وبعد أن أُلحق بخدمة القصر، برهنَ على الحكمة وكافأه الإمبراطور الذي أعاد إليه حريته وأغدق عليه الهبات.

وبهذا الفنّ تتّصل أيضاً حكايات نجدها في كل مكانٍ في أوروبا، وتدخّل فيها الحيوانات. والنصّ التشيكي البالغ الأصالة «النصيحة الجديدة» (١٣٩٥) لـــ «سميل فلاسكادي باردوبيس» (مات في ١٤٠٢)، هو قصيدةٌ مجازيّة من ألفين ومئة وستة وعشرين بيتاً، وفيها تُزّجي الحيوانات النصيحة لملكها فنسيسلاس الرابع، إبّان تمرّد النبلاء.

تربية النساء والأمراء ومؤلّفات آداب السلوك

في مجال المؤلّفات الرامية إلى تربية النساء، نجد في فرنسا «كتاب فارس برج لاندري»، المؤلّف بين ١٣٧١ و١٣٧٣، والذي كتبه النبيلُ الريفي «جوفروا دي لاتور لاندري» لتعليم البنات المنحدرات من الزواج الأول، و «الإدارة المنزلية في باريس» ١٣٩٤ وهو عملٌ كتبه بورجوازي «نبيل» من أجل زوجته لكي تنشيء منزلاً جديداً حين تُصبح أرملةً. ويُعدّ المؤلّف الذي عنوانه «سلوك المرأة وعاداتها» (١٣١٨-١٣٢٠)، وهو شعرٌ ممزوج بالنثر، للإيطالي «فرانسيسكو دي نيري» الملقب «دابابيرنيو» (١٢٦٤-١٣٤٨)، يعدّد زمرةً من القواعد التي ينبغي أن تستخدمها البناتُ من مختلف الأوضاع، قواعد حول السلوك والواجبات التي يجب أن يقمْن بها، وزينتهن، وثقافتهن. وازدهرتْ الكتاباتُ المتعلّقة بتربية الأمراء في كل مكان، فللإسباني دون جوان مانويل «كتاب الفارس ومرافقه» ١٣٢٦، وللملك البرتغالي «دوارت الأول (١٣٩١- ١٤٣٨) كتاب مركّب هو «الناصح الأمين» وفيه تتناوب الصفحاتُ عن الفضائل الأخلاقية والسياسية مع ذكريات الملك العائلية.

وبين الأعمال الكثيرة التي تُديم كتابات القرون السابقة حول فن حُسن التصرّف في المجتمع، ظهرتْ في بولونيا في بداية القرن الخامس عشر قصيدةٌ تعليميةٌ: «السلوك على المائدة»، لمؤلّفٍ يُدعى «سلوتا». وهو بحث في آداب السلوك، ومجموعة من النصائح لحسن الجلوس إلى المائدة، ويُعدّ وثيقةً مفيدة جدًّا لدراسة الأخلاق والعادات، وفضلاً عن ذلك فهو يُعَدّ أول قصيدةٍ غزليةٍ في الأداب البولوني بسبب المدح اللطيف للمرأة فيه.

الهجاء الاجتماعي والمعادي للمرأة

الهجاء، في العصر الوسيط مقترنٌ بالنزعة التعليمية. وفي فرنسا، في القرن الرابع عشر، تأكّد هذا الفن بتألّقٍ في نصٍّ احتذى «رواية الثعلب» هو «الثعلب المزورّ» (١٣١٩- ١٣٢٢) لــ «إيبسييه دي ترواي». يقع هذا العمل في أكثر من ستين ألف بيت وهو تنديدٌ لاذع بعيوب القرن، لكن الثعلب، هذه المرة، هو الذي يغدو المدافع عن الخير ضد النفاق. وفي البلاد المنخفضة الشمالية، غدت «قصةُ الثعلب» شهيرة جدًّا واستلهمتْ «رواية الثعلب» الفرنسية. وهو يُتابع عن كثْبٍ مؤلّف «ويليم» «الثعلب الماكر» ١٢٦٠. كان نجاح قصة الثعلب كبيراً جدًّا. وقد تُرجم العملُ إلى الألمانية والانجليزية، انطلاقاً من النص الألماني، وأُنجزتْ روايات في الأيسلندية والدنماركية والنرويجيّة والسويدية. وظهرت القريحة الهجائية ظهوراً أوضح أيضاً في الرواية الأخلاقية الفرنسية «فوفيل» (١٣١٠- ١٣١٤) «لجرفيه دي بوس» (آخر القرن الثالث عشر حوالي ١٣٣٨). والمؤلف، وهو كاتب عدلٍ ملكيّ، يُنشئ حكايةً مثقّفةً مستعيناً بهذه الاستعارة وهي أن «فوفل» وهو حصان أشهب يمثّل المكر واللؤم.

النيّة التعليمية المقترنة بالهجاء وبالتقليد الساخر موجودةً في صميم قصيدة «الخاتم»، التي ألّفها، حوالي ١٤٠٠، الألماني «هنري وينتويلر» (آخر

القرن الرابع عشر أواسط الخامس عشر) ، فارس منطقة «سان غال». وبحسب نيّة المؤلف، فإن القسم الأول من القصيدة يُعلّم مغازلةَ السيدات، والقسم الثاني يُغدق النصائح للعناية بالنفس والجسد، والقسم الثالث يَعْرِض أفضل الوسائل للتصرف في القتال. بيد أن المؤلف، لكي يتفادى إملالَ القارئ، يُكثر من الأحاديث المضحكة، ومن الفحش، وذلك سيراً على تقاليد الهزليات التهريجية في الحكايات الشعبية المنظومة. ومن جهة الموضوع، تُقدّم هذه القصيدةُ لائحةً تكاد تكون موسوعيّة بمختلف أشكال المعرفة في ذلك العصر – المعرفة الدينية والأخلاقيّة والفلسفية والعملية –، وعلى الصعيد الشكلي وبخاصة باستعمال القصيدة للعنصر الكوميدي وللتلاعبات اللغوية، فإنها تُؤذن بجماليّةٍ جديدة، سيمثّلها فيما بعد «فيشار» و«رابليه».

أهم نصٍّ إنجليزي في الأدب الهجائي العامي في آخر العصر الوسيط يُدعى «رؤيا بطرس الفلاح ١٣٧٧» لـ «وليم لانغلاند» (١٣٣١– ١٣٩٣). الشاعر يحلم حلماً تظهر خلاله أولاً الكنيسةُ المقدّسة التي تُعلّمه أن واجب كلّ واحدٍ أن يَبْحث عن «الحقيقة» وأن المحبة وحدها تقود إلى السماء. ثم تأتي «اللادي ميد» رمز الفساد التي تُهيّأ للزواج «بالخدّاع»، فتلقى النبذَ الشرش من «اللاهوت» ومن «ازدراء الوجدان». واللوحة التي تليها تَعْرِض «السلام في البرلمان» الذي ينتصب في وجه «الخطأ والعقل». وثمة لوحةٌ أخرى تَعْرِض الخطايا الرئيسة السبع. وأمامها بقليل تمر الصورةُ الأسطورية لبطرس الفلاح. وبطرس فلاح، لكنه نموذج المسيحي الحقيقي، إذ إنه أحد المخلوقات البسيطة التي تجسّد فيها الله. وبما أنه رمزٌ المسيح فقد عُهِدَ إليه أن يقود إخوتَه نحو العصر الذهبي. وأخيراً فهناك استحضارٌ لثلاث صورٍ متتالية لتصوير المراحل الثلاث للحياة الروحية: «الحياة الصالحة، والحياة الفُضلى، والحياة الكاملة». والكتاب تنديدٌ لا يرحم بالمظالم الاجتماعية، ودفاعٌ شديد عن

الحريات الدستورية كما أنه في الوقت نفسه دعوةٌ صادقةٌ للإصلاح بالعمق في المجتمع والكنيسة، وهو باستخدامه للرؤى وللاستعارات يَنْدرج في ذريّة: «رواية الوردة».

الهجاء بالتشيكية القديمة لقيَ رواجاً في بوهيميا، ولا سيما في النصف الثاني من القرن الرابع عشر؛ وفي عداد النصوص الأكثر شهرة مجموعةٌ من سبع قصائد هجائية منها «ضد الصنّاع والقضاة»، و «حول امرأة متشائمة»، و «سائس الخيل والطالب».

الإسباني «ألفونسو مارتينيز دي توليدو» (١٣٩٨- ١٤٧٠) رئيس كهنة «تالافيرا»، هو مؤلف كتاب مشهور كُتب في ١٤٣٨ «نَبْذ الحبّ الزمني»، وهو معروف باسم «السوط». والأصالة التي تُستَخدَم بها «الأمثلةُ»، والغريبُ المثير والواقعيّةُ في الكثير من اللوحات، واللجوء إلى اللغة الشعبية، الحادّة والصادقة، وكذلك نوعيّةُ التفكير العالية، كلّ ذلك يَمْنح هذا النقدَ اللاذعَ الكثير من الرونق. ونجد في إسبانيا نصّاً هجائيّاً هامّاً آخر، كُتبَ في آخر القرن الرابع عشر، وهو «رقصة الموت»، وهو يدور حول حوارٍ مؤثّر بين الموت وممثّلي مختلف طبقات المجتمع الذين ذُعروا ممّا سمعوا، والحوار يَسْمح للمؤلف بالتوسع في هجاء جماعي لا تساهل فيه. وهذا العمل هو أول تَجلٍّ في إسبانيا لموضوعٍ مشترك بين الكثير من الآداب الأوروربية – «رقصة الأموات» في فرنسا وفي ألمانيا. ونجد موضوع الهجاء الجماعي في «حوار بين عطارد وشارون» «لألفونسوا دي فالديس» (١٥٠٠- ١٥٣٢)، وكذلك في «مجلس الموت»، وهي دراما لمحّ إليها «سرفانتس» في «دون كيشوت».

والهجاء في صميم قصائد مؤلفيْن من «كريت» كانا، في نهاية القرن الخامس عشر، سبّاقيْن إلى إدخال القافية في الشعر الهيليني الجديد. «أشعار وكتابة» «لستيفانوس ساخليكس» يكشف عن شحنة شرسة ضد النساء

(السياسيّات) اللواتي يُدْعَيْن عاهرات. و«الحكاية والحلم» «لماريئوس فاليروس»، نصٌ جنسيٌ هجائي، في شعرٍ مُقفّىً من خمسة عشر مقطعاً كالشعر السابق.

الكتابات الموسوعية: العلمية والفلسفية.

أنتجتْ شبهُ الجزيرة الإيطالية، بتأثيرٍ من «الكوميديا الإلهية» التي غُذّت في القرنين الرابع عشر والخامس عشر كأنها موسوعةٌ حقيقية للمعرفة الإنسانية، لا كصَرْحٍ من صروح الشعر الفردي، عدداً من القصائد التعليمية – المجازية الرامزة غايتُها نشر المعرفة العلميّة أو التعليم الفلسفي. وبين هذه القصائد قصيدة «الذكاء» التي كُتبت حوالي ١٣٠٠، وهي تُنْسَب إلى «دينوكومبايني». لقد عشق المؤلّفُ سيّدةً نبيلةً وجميلة فوصف بدقة القصر الفخم الذي تَسْكنه، والأحجار الكريمة التي ترصّع إكليل رأسها، وعدّد الحسنات التي تُغدقها على الرجال.

وفي كل مكان، ظهرت أبحاث ذات محتوى علمي نُظِمتْ شعراً أو كُتِبتْ نثراً: مثل نصوصٍ حول علم التنجيم، والفيزيولوجيا، والطلب... الخ. والمؤلّف الذي جُمع في ضواحي «غاند» وعنوانه: «علم طبيعة الكون» (في آخر القرن الثالث عشر)، هو أُقدم مؤلّف تناول علم الكونيّات بالنييرلندية. و«سيرورجي» (بداية القرن الرابع عشر) للفلامانذي جان إيبرمان (١٣٠٠) كتابٌ مرموق وهو متقدّمٌ على زمنه لأنه قدّم الملاحظةَ والتجربة على نفوذ المعلّمين القدامى.

قواعد الحب الرقيق: فنّ الحب

ظلّتْ «رواية الوردة» التي كان نجاحُها عظيماً في أوروبا القرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر، المرجع الذي لابدّ منه. وقد شرع «شوسر»

بترجمتها، لكن الترجمة لم تتمّ. وفي البلاد المنخفضة الشمالية، حيث يحتلّ تعليمُ الحبِّ الرقيق مكاناً هامّاً جدّاً، وُجِدت لها ترجمتان: «الوردة الفلاماندية» (١٢٩٠) وهي اقتباسٌ كبير التصرف بالنص الفرنسي، و «الوردة» لـــ «هين نان آكن»، وقد كُتبتْ بين ١٢٧٨و ١٣٢٥، وتابعت نموذجها بأمانة. وفي ألمانيا، وإن لم يمكنّا القول بدقة ما تأثيرُ «رواية الوردة»، إذ لم تُترجم إلى الألمانية، إلا أن القرن الرابع عشر والخامس عشر شَهِدا ظهور الكثير من الأقوال والجدل والأحكام حول الحب، وهي تَصف مجازياً مختلف المراحل التي ينبغي للعاشق أن يمرّ بها ليبلغ هدفه. وفي القرن الرابع عشر، وبين الإنجازات التي لها دلالتُها «للحبِّ كاستعادة» نجد «الصيدَ» لـــ «هادامار فون لابر» (١٣٠٠-١٣٥٥) المدوَّن حوالي ١٣١٥، وفيها يطارد الصياد بمساعدة متعقّبي الأثر، غزالاً، هو الغرضُ من البحث الغرامي، و «قصر الحب» ١٣٥٦، والمؤلِّف ينجح، بعد الكثير من المحاولات المخْفقة، وبمساعدة «الحكمة» وبعض «الفضائل»، في الدخول إلى قصر «فرودنبرغ»، حيث تُثمر جهودُه بولادة «الحب».

وفي وسط القرن الخامس عشر احتلّ «الحبُّ كاستعارة» رامزة مكاناً من الطراز الأول في قصيدة «لهرمان فون ساسنسهيم» (١٣٦٥- ١٤٥٨) هي «الزنجية» ١٤٥٣. وفضلاً عن الموضوعات المعتادة -نزهات العاشقين، المساعدات التي يتلقّونها، العقبات التي يصادفونها، مغازلة «الحب»، أحكام الحب، الظفر بالحبيب - قدّمتْ «الزنجية» لوحةً غريبة للأخلاق الألمانية في هذا العصر.

الأدب الديني: المزدهر أبداً

ظلّ الأدبُ الديني فناً يلقى التقدير الشديد في نهاية العصر الوسيط كما كان شأنُه في القرون السابقة. وتطوّر الأدبُ الصوفي واتّخذ شكلاً خاصاً: «التُقى الحديث». واستمرّ الوعظ والإرشاد في تفوّقهما، وتنافس مؤلّفوها في ميدان البلاغة.

الأدب الصوفي: ازدراء العالم

الأدب الصوفي مَدينٌ، في الغالب، لنساءٍ مرموقات، وقد ازدهر، على الخصوص، في القرن الرابع عشر. في السويد، ممثّلته امرأةٌ ذات قيمةٍ كبيرة في شخص «بيرجيتا بيرغوستورد» (القديسة بريجيت) (١٣٠٢- ١٣٧٣). وهي شخصية قويّة، عنيدة، بل هجومية، حاصرتها مشكلةُ المحبة، وكانت هذه القديسة أول امرأة عظيمة صاحبة رؤى في الأدب السويدي. وقد أودعتْ تجربتَها الصوفية «كشوفٌ سماوية» (بعد ١٣٤٠- ١٣٧٣). دُوّنتْ هذه الرؤى أولاً باللاتينية وهي تُمليها إملاءً، ولها دائماً هدفٌ تهذيبي. عدّت نفسها ناطقةً باسم المسيح، فلم تتَوان عن الحكم على عظماء زمانها، من الملوك والأمراء والكرادلة والبابا نفسه. وأسلوبها قاسٍ وشخصي مفعمٌ بطاقةٍ متفجّرة، وذلك تعبيرٌ عن سخط بريجيت الأخلاقي الدائم أمام خسّة زمنها.

والأدب الصوفي الإيطالي تمثّله «كاترينا بييننكازا» (القديسة كاترين دي سيين ١٣٤٧- ١٣٨٠). وهي دومنيكانية من بنات الشعب تركتْ ثلاثمائة وثلاثاً وثلاثين رسالة حيث تتبدّى بقوةٍ، بل «برجولةٍ» تَقْوىً لا عيب فيها،

ورغبتها في غلَبة السلام على الأرض باسم «الحقيقة» وهذا ما دفعها إلى تبادل مراسلة مع الأمراء، باباوات زمنها، دون أن تتردد في مخاصمتهم. وعبّرت تجربتُها الخاصة عن نفسها في نصٍّ عنوانه «حوار العناية الإلهية ١٣٧٨) وفي مجموعة من الصلوات.

وكان لإنجلترا أيضاً أصحابُ الرؤى والنسّاك و«ريشار رول الهامبولي» (١٣٠٠- ١٣٤٩)، ناسك يوركشير، هو الكاتب الأكثر تأثيراً في هذا المجال. وكتبَ عدة أعمالٍ من الخواطر باللاتينية والإنجليزية. «نموذج الحياة الكاملة» (١٣٤٨) رسالة نثرية، «أنا أرقد وقلبي ساهر» (١٣٤٣)، بحثٌ في اليقظة الدائمة التي يجب أن يتحلّى بها الإنسان حيال الإيمان. ومع «ريشال رول» دخلت التجربةُ الصوفيّة الآدابَ الإنجليزية. وكان قَصْدُهُ دَعْمَ التقوى وتشجيعها وذلك ضمن أنقى التقاليد الأرثوذكسية، في اللحظة التي أخذ فيها «جون ويكليف» (١٣٢٠-١٣٨٤) يهاجم بعنف سلطان روما وفتح الطريق بذلك للمتنازع الذي سيقود مروراً بـــ «جان هوس» إلى الإصلاح اللوثري. وبعد «رول»، كان «والترهلتون» (مات ١٣٩٥) أشهر الكتاب الصوفيين الإنجليز؛ وأفضلُ كتاباته بلا نزاع هو «سُلّم الكمال» ١٣٩٠ الذي يُعالج علوّ النفس واتّحادها بالله. وأعلنتْ امرأتان إنجليزيتان أيضاً عن تجربتهما الصوفية على شكل كشفٍ أو رؤى. «مارغري كامب» (١٣٧٣-١٤٤٠) كتبتْ «كتاب مارغري كامب» وهو يوميات تَرْوِي فيه حياتها الورعة في حالة الزواج. و«جوليانا أوف نرويتش» (١٣٤٢-١٤١٢) في «ستة عشر كشفاً للحب الإلهي».

وتطوّر التصوّف تطوراً شديداً في البلاد المنخفضة الشمالية مع الوجه الكبير «جان فان رويسبروك» (الملقّب بالعجيب) (١٢٩٣-١٣٨١). وهو مؤلّف أحد عشر بحثاً وعدة رسائل. لقد أراد أن يعطي الذين يحسّون أنهم مدعوّون إلى حياة التأمل وجهةً روحية، أكانوا علمانيين أو راهبات أو

مساعدات الراهبات أو نسّاكاً، ممّن كانت الكنيسةُ قلّما تعْنى بهم. وتُعدّ «زينةُ الأعراس الروحية» ١٣٥٥، على العموم رائعتَه، وذلك بسبب بنيته الواضحة والمتناغمة. وبحثُه الصغير الذي عنوانه «الحجر المتلألئ» ١٣٣٦ يكوّن تركيباً لمذهبه. أما نصّه الأشهر في العصر الوسيط فهو «المظلّة الروحية» (١٣٣٦- ١٣٤٥)، وهو شرحٌ مجازي لتابوت العهد. وبفضل الترجمات المختلفة، عُرفت أعمالهُ في أوروبا بأسرها.

«تحاشوا، ما استطعتم، صخَبَ العالم؛ إذ من الخطر التحادثُ في شؤون العصر، حتى وإن كانت النيةُ سليمةً...».
(توماس آكامبس. الاقتداء بيسوع المسيح)

وكان تأثير هذه الأعمال واضحاً في مؤسس «التُقى الحديث»: جيرت غروت (الملقب جيرار الكبير ١٣٤٠- ١٣٨٤). و«التقى الحديث» يُشيد مع ذلك بتصورٍ للإيمان أقلّ ميْلاً إلى التأمل من تصور «رويسبروك»، وعمليّاً أكثر، وقائماً على الصلاة، وبصورة رئيسة على الاقتداء بحياة المسيح. وفي مؤلف «توماس آكامبس» (١٣٧٩- ١٤٧١، «الاقتداء بيسوع المسيح» (١٤١٠- ١٤٢٠) التعبيرُ الأفضل عن روح هذه الحركة. وسرعان ما انتشر في جميع البلدان المنخفضة وفي جزءٍ كبير من ألمانيا.

«الورع الحديث» التشيكي يتطور تطوراً موازياً للبلاد المنخفضة وعلى علاقة دائمة معه والمحرّضون هم أساقفةُ «براغ» ورؤساءُ أساقفتها، وكذلك شارل الرابع نفسه، وهو ورعٌ جدّاً. وبين الكتابات الكثيرة، حوارٌ باللاتينية، «الرمّانة» ١٣٥٠ ومؤلّفه سيسترسي من دير «زبراسلاف» يوجّه القارئ نحو تصوّر للإيمان مُستَبطَن بصورة أساسية، دون الرجوع إلى الكنيسة المؤسية. وهو يبدو في ذلك كرائد للإصلاح الديني التشيكي.

في أثناء هذه المرحلة، كُتبتْ ثلاثةُ نصوص مُغفَلة رفيعَة المستوى، في البرتغال، مثل أيكة الذات (في بداية القرن الخامس عشر) حيث الروحانيةُ الرهبانية قد صُبَّت في ترجمةٍ جزئية لبترارك في «في الحياة المنعزلة» (١٣٤٦- ١٣٧١)؛ و «بستان الزوج» (آخر القرن الرابع عشر) ونبراتُه متشائمةٌ تشاؤماً خفيفاً، وهو يفسح المجال للأمثولة؛ وكتاب البلاط الإمبراطوري» (آخر القرن الرابع عشر)، وهو يبدو وكأنه استعارةٌ رامزةٌ واسعة في سبيل الدفاع عن الكنيسة الكاثوليكية.

الأدب الصوفي الألماني، هو أيضاً جديرٌ بالملاحظة وأشهر ممثّليه هم «المعلم إيكهارت» (١٢٦٠- ١٣٢٧)، و «جان تولر» (١٣٠٠- ١٣٦١)، و«هنري سوزو» (١٢٩٥- ١٣٦٦). وهو يزدهر ردّاً على المادية التي تَعْكف عليها البرجوازية.

تولّى «المعلمُ إيكهارت» الدومينيكاني وظائفَ هامة في كثير من المدن الألمانية. وعلّم في باريس قبل أن يستقرّ في «كولوينيي» حيث أدار «الدراسة العامة» للرهبنة التي ينتمي إليها. يتألّف العملُ الصوفي للمعلم إيكهارت من مواعظ مختلفة أُعِدَّت لمستمعيه، وقبل كل شيء، الكتابات الصوفية التي تضمّ ثلاثة أبحاث هي: «حديث حول التمييز الروحي»، «كتاب العزاء الربّاني»، و«الانعتاق من العالم». وفيها أظهر «إيكهارت» تجربته الخاصة كصاحب رؤى وحاول أن يربط مستمعيه بسر الاتحاد بين النفس الإنسانية والإلهية. وهو يعلّم أن على الإنسان أن ينعتق من كل شيء، وأن يتخلّى عن كل شيء، عن عالم الأشياء كما عن نفسه، لكي يتمّ ذلك الاتحادُ.

«ارفع قلبكَ فوق هذا الطين...

أنت إذن في هذا الوادي الحقير من الدموع

حيث تمتزج اللذة بالأوجاع... وحيث

لم يجدْ قلبٌ قط الفرحَ التام لأن هذا

الفرح يَخْدع ويكذب...»

«هنري سوزو»

المواعـــظ

البلاغةُ الدينية مثّلتها في القرنين الرابع عشر والخامس عشر شخصياتٌ عظيمة المستوى تخلّتْ عن اللاتينية وعبّرت باللغة العامية. وإذا وُجد في ألمانيا «إيكهارت»، و «تولر»، و «سوزو» وهم ثلاثةُ وُعّاظ كبار، فقد وُجد في فرنسا «جان شارلييه» (الملقّب جان جيرسون ١٣٦٣- ١٤٢٩)، وهو لاهوتي، ورئيس للجامعة، وقد تكشّف عن واعظٍ من الطراز الأول. ووصلنا نحو ستين موعظة من مواعظه.

«ليس الإنسان شيئاً من ذاته، إن لم
يكن المُفسد لكل ما هو خير»
«موعظ جان تولر»

وتميّز إيطاليان أحدهما من القرن الرابع عشر والآخر من القرن الخامس عشر بمجموع مواعظهما: «داكوبو سافانتي» (١٣٠٢- ١٣٥٧)، و «برناردان دي سيين» (١٣٨٠-١٤٤٤). والأول راهب دومينيكاني نذكر له بحثاً عنوانُه «مرآه التوبة الحقيقية» ١٤٩٥، وهو يضمّ المواعظ التي ألقاها خلال الصوم الكبير في عام ١٣٥٤. وقد ظلت «المرآة» شهيرة بسبب نثرها القاطع والقوي، والغني بالإنسانية والشاعرية، أما الأجزاء السردية فقد حسّنتها

الأمثلة التي أدخلها المؤلف على سبيل الشرح والتفسير. وتتميّز مواعظ «سان برناردان دي سيين» بشيءٍ من الإسهاب، لكن اللهجة القريبة من اللغة المحكيّة، حادّةٌ ورشيقةٌ. ويُحسن المؤلف أن يكون دقيقاً وملائماً لمقتضى الحال عندما يَعْمد إلى مهاجمة رذائل البشر وأخطائهم، وهو يتفادى الرتابة التي يمكن أن تولّدها جدّيةُ الموضوع بإدراجه فكاهات شعبية بريئة ومسلّية في أحاديثه.

كان الأدب الوعظي فنّاً أحبّته بولونيا. وتحوي مجموعةٌ من آخر القرن الرابع عشر «مواعظ غنييزنو» مئةٌ وموعظتين باللاتينية وعشر مواعظ بالبولونية. وهذا المؤلَّفُ بما فيه من شَطْبٍ وتصحيح يشهدان إلى أي حدٍّ كان المؤلِّف حريصاً على أن يكون في متناول جمهوره، وثيقةٌ ذات أهمية عالية جدّاً على الصعيد اللغوي والسيكولوجي.

وأعطى الهنغاري «بيلبارات تيميسفاري» (١٤٤٠-١٥٠٤) في «مواعظه» المصدرَ لاقتباسات هنغارية شتّى.

وفي بوهيميا، في النصف الثاني من القرن الرابع عشر، نجد الكثير من الوعّاظ الكبار دَعَمهم شارل الرابع. و«جان ميليك دي كروميريز» (١٣٠٥-١٣٤٧) تميّز بحميّته وجرأته. وكان يعظ، على الخصوص، بالتشيكية، لكنه كتب أبحاثه ومواعظه باللاتينية. وأحد المستمعين الكثيرين للمواعظ الملتهبة لهذا الرائد لـــ «هوس»، يُدعى «توماس ستيني» (١٣٣٣- ١٤٠٥) الذي كتب في ١٣٩٢ «مواعظ للآحاد والأعياد»، بعد أن كتب أبحاثاً عن الدين وكتاباً من الأحاديث، وفي المواعظ يرتبط بتقاليد «ميليك». كما أنه من أوائل العلمانيين الأوروبيين الذين تجرّؤوا على التصدّي للمسائل الدينية مستعملاً اللغة العامية.

حياة القدّيسين، سِيَر الأتقياء

حياة القديسين شائعةٌ ومطلوبةٌ دائماً وفي كل مكان، وهي تتّجه أكثر فأكثر نحو الفن.

الحقبة الكييفيّة أورثتْ مختلف «البلاد الروسية» نموذجين من القديسين: الأمير والراهب. وفي الحالة الأولى بخاصة يظل مفهوم القداسة مائعاً. فإعلان القداسة، الروسية العامة أو المحلية، لا يأتي في الغالب إلا ليثبّت تعبّداً موجوداً من قبل. بيد أن من الصعب إقامة تمييز بين الحيوات والمدائح، ولاسيّما عندما تكون هذه المدائح مكرّسة لأميرٍ ما يزال حيّاً. وهذه النصوص غالباً ما تتضمّنها «مجموعاتُ الأخبار التاريخية». وتلك حالة الأمير الليتواني «دوفمون» المدعو «تيموتيه»، والذي جاء ووضع سيفه في خدمة مدينة «بسكوف»، وذلك ما جعله يُكرَّم، بعد موته ١٢٩٩ كقديس. وتاريخ حياته الذي دُوِّن بعد موته بقليل يَرتبط بتاريخ حياة «ألكسندر نيفسكي» وتنتمي إلى النوع الأدبي العسكري، وبالمقابل، فإن حياة «ميكزيل جاروسلافيك»، أمير «تفير»، وكبير أمراء فلاديمير، الذي قُتِل في «هورد دور» ١٣١٨، تنتمي إلى موضوع الأمير الشهيد، وهو الموضوع الذي وُلِدَ من أجل الأخوين «بوريس» و «غليب».

وإذا كان الأمير، في هذه الحالة، يُدعى قيصراً، على صورة القيصر المصلوب – المسيح –، فهو في أمكنةٍ أخرى يملك قيمةً سياسية أكبر من غيرها سواء في مدح كبير الأمراء «فيتوفت» (مات في ١٤٣٠) الذي سجّل ملكُه ذروة الدولة الليتوانية – السلافية، أو في مدح كبير الأمراء «تفير بوريس ألكسندروفيتش» (مات في ١٤٦٢). وتمت مجموعةُ الاختبارات على

يد «بزيدو توماس»، في حياته، وهي تَستلهم ماضي الإمارة المجيد أكثر مما تستلهم وزنها السياسي الحقيقي في أواسط القرن الخامس عشر. وإلى هذه الحقبة أيضاً يرجع تاريخُ «مقالة حول حياة وموت كبير الأمراء ديمتري إيفانوفيك، القيصر الروسي». بطل هذا النص، وهو معروفٌ باسم ديمتري دونسكوج (مات في ١٣٩٨) قُدِّم كمنتصرٍ على التتار في «كوليكوفو» ١٣٨٠ وفي الوقت نفسه كناسكٍ، أو كأميرٍ - راهب.

النصان الأخيران كُتبا بأسلوبٍ مزخرف (متميِّز «بجَدْل الكلمات») مُستَورد من البلقان ومنتشر أولاً في أوساط الرهبان. أُدْخِلَ إليها في فجر القرن الخامس عشر، أدخله إليها رئيسُ الأساقفة «السيبيري»، ولا سيما في حياة أحد متقدّميه «بطرس» (مات في ١٣٢٦)، وتوسَّع فيه راهبٌ روسي، «إبيفانوس الواسع المعرفة»: الذي استخدم جميع طرائق «جَدْل الكلمات» ليمنح أعماله عن سِيَر القديسين مفهوماً يميِّزه عن الحكايات الأخرى المكتوبة بالسلافونية البارزة بلغتها العامية. وروائعه هي «حياة غيتيين دي بيرم» (مات في ١٣٩٦)، وهو أسقف مبشِّر أراد أن يبشِّر بالإنجيل في قبيلة «الزيريان» فابتكر أبجديةً تسمح بتسجيل لغتهم.

في بداية القرن الخامس عشر، تُرجِمتْ إلى الفرنسية «حياة القديس برندان»، وأُدخلتْ إلى انجلترا العجيب، والفلسفة المتفائلةَ في تلك السيرة السلتية الرائعة. أما «حياة القديس دنستان» التي تُنْسب إلى «روبير دي غلوسستر» فهي تأسر بالسمات الأليفة للقديس كما تأسر بالفرح والمودة القلبية التي تَصدُر عن النص. و«جون ليدغات» هو مؤلف حياة القديس «إدمون» وحياة القديسة مارغريت».

واستأنف الإيطالي «دومينيكو كافالكا» (١٢٧٠-١٣٤٢) في «حياة الأحبار القديسين»، «نموذجَ» «حياة الآباء» بأن منحها بُعداً جديداً. وفي إيطاليا أيضاً، في القرن الرابع عشر، كان المؤلِّف المجهول «للأزهار

الصغيرة للقديس فرانسوا» (١٣٧٠-١٣٩٠)، شاعراً سانجاً ورقيقاً. و«الأزهار» مجموعة من السّير باللغة العامية، مترجمة عن نص لاتيني من آخر القرن الثالث عشر: «أعمال المغبوط فرانسوا وأصحابه». وسِيَر القديسين هذه ليستْ حكاياتٍ بحصر المعنى، إنما هي أمثال. وإذا كانت لا تُعلمنا بشيءٍ جديد عن حياة القديس، إلا إنها تُطلعنا بشكلٍ مفيد عما يمثّله «المسكين الصغير» في نظر الناس في العصر الوسيط. وهي تنْقل القارئ إلى جوّ من القداسة والكمال حيث لكل شيء لون الحكاية المليئة بالنور والرشاقة والعذوبة. وبين حكايات «الأزهار» تَرِد الحكايةُ التي يتممّ فيها القديسُ فرانسوا معجزةً، وهو يلاطف ذئبَ «غوبيو».

«... وها إن الذئب يتقدّم نحو القديس فرانسوا فاغراً فاه، بحضور الكثير من سكان المدينة الذين جاؤوا ليشهدوا المعجزةَ، مضى القديس فرانسوا نحو الذئب ورسم إشارة الصليب المقدّس اتجاهه، ورجاه أن يقترب منه: «تعال إليّ، أيها الأخ الذئب، باسم المسيح، وأنا آمرك ألا تُؤذيني ولا تؤذي أحداً غيري»، وما كاد القديس فرانسوا يرسم إشارة الصليب المقدّس حتى تمتْ المعجزة! لقد أغلق الذئب الرهيب شدقه وتوقّف عن الجري. وإذا استمع إلى النداء، أقبل عليه وديعاً كالحمل، واضطجع عند قدميه».

حوالي ١٣٦٠، رأت النور سيرتان ورعتان في بوهيميا: «آلام الشهداء» وهي اقتباسٌ نثريٌ تشيكي «للسيرة المذهبة» التي دُمجت بها سِيَرُ خمسة قديسين تشيكيين. وهذا العملُ الذي ألّفه دومينيكاني من «براغ»، عرف نجاحاً حقيقيّاً وطُبِع مرتين قبل ١٥٠٠. وسيرة القديسة كاترين اقتباسٌ رائعٌ منظوم شعراً عمله شاعر مجهول، انطلاقاً من «سيرتي حياتين»، قدّما له مختصر السيرة. وهذه السيرة التي هي خلاصة الشعر التشيكي في العصر الوسيط، ساحرةٌ بنوعية الحوارات الدراميّة وبجمال الرؤى المنتشية، ونعومة المقاربات بين الموضوعات الغزلية «تريستان وإيزولد» والموضوعات

الصوفية «نشيد الأناشيد». و«النسّاج» (١٤٠٠) يَستلهم «فلاح بوهيميا» للألماني «جوهانز فون ساز». وهذا الحوار الرمزي النثري بين النساج و«سوء الحظ» المشخّص، حول سبب خيانة حبيبته، سرعان ما يتحول إلى جدال فلسفي في موضوع حرية اختيار الإنسان والحدّ من هذه الحرية بمشيئة الله. والنص التشيكي أطول بأربع مرات من النص الألماني؛ وبنيتُه أكثر تعقيداً. و«النسّاج» بالمستوى العالي للتفكير الذي يتوسّع فيه وبنوعية الأسلوب، يمثّل، مع كتابات «توماس ستيتني» قمّةَ النثر التشيكي في القرن الرابع عشر.

والحدث الثقافي الذي يفوق غيره أهميةً هو ترجمات التوراة باللغات المحلية التي تكاثرت في كل مكان في أوروبا، ففي ألمانيا وُجدتْ هذه الترجماتُ منذ أواسط القرن الرابع عشر. وقد طُبعتْ في «ستراسبورغ» في عام ١٤٦٦، توراةُ جان «منتيل»، مستلهمةً إحدى تلك الترجمات المعمولة في «نورمبرغ»» في عام ١٣٥٠. وحوالي ١٣٨٨، وبتحريضٍ من «ويكليف»، شُرعَ في الترجمة الكاملة للتوراة في إنجلترا. وفي بوهيميا قام بذلك عددٌ من العلماء في سنوات ١٣٧٠. والترجمة التشيكية، وهي ذات ميزة لغوية وأسلوبية عظيمة، لعبتْ دوراً رئيساً على الصعيد الأدبي. وكان لها فيما بعد تأثيرٌ مباشر أو غير مباشَر في الترجمات التي جرت في لغات سلافيّة أخرى.

إن صروف حياة القديس «ألكسي» التي كثيراً ما وُصِفتْ في أوروبا، وُصِفتْ مرةً أخرى، في بولونيا، في «سيرة القديس ألكسي». وهنا نجد كتاباً للمزامير جميلاً هو «مزامير القديس فلوريان» أو «مزامير الملكة هيدويج»، وهو يحتوي مئةً وخمسين مزموراً لداود على رقٍّ مزخرف زخرفةً غنيّة، مدوّنٍ باللاتينية والبولونية والألمانية.

المسرح الديني والمسرح الزمني

تطوّر المسرح الديني تطوّراً كبيراً في القرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر، في اتجاه علماني وشعبي متزايد. وهناك عدةٌ أسباب تفسّر هذا التحول، منها تعزيز الثقافة الزمنية الراجعة إلى تطوّر الطبقة البرجوازية، منظِّمة العروض المسرحية بواسطة قوى «نقابات» المهن المدينية، والتحرّر المتعاظم للغة المحلية بالنسبة إلى اللاتينية.

المسرح الديني،
مسرحيات العبرة الأخلاقيّة والأسرار

انطلاقةُ المسرح الديني، في فرنسا، بارزة. فالأخويات نصف الدينية ونصف الأدبية التي حرّضتها برجوازيةُ المدن، أسهمتْ في ذلك إسهاماً قويّاً. وقد نشأت جمعياتٌ لإخراج العروض: «أخويات الآلام». وأشهرها، في باريس، حصلتْ في ١٤٠٢ على احتكار تمثيل «الأسرار» في العاصمة.

شهد القرن الرابع عشر تفتّح مسرحيات العبرة الأخلاقية والأسرار. ومسرحيات العبرة الأخلاقية جادةً كانت أم هزلية أو هجائية، هي مشهدٌ يتحرّك فيه على المسرح أشخاص رمزيون، في الأغلب، لغاياتٍ تثقيفية وأخلاقية أودينية. والمُشاهدُ مدعوٌ إلى أن يكتشف، خلفَ المعنى الحرفي، المعنى الخبيء، ونظامَ القوى التي تحكم وجوده. وأقدم مسرحيات العبرة الأخلاقية الإنجليزية وأشهرها تُدعى «قصر المواظبة» ١٤٢٥ والحبكة هي التي تتكرر في جميع مسرحيات هذا النوع. والتشديد فيها على البحث عن

الخلاص والعقبات التي يجب التغلب عليها للوصول إليه. أما المعاني المجردة والمشخّصة فهي السائدة دون شريك فالنوع الإنساني الذي وقع تحت سيطرة «اللذة والجنون» يلتجئ مع «الفضائل» إلى قصر «المواظبة». ويحاول «البخلُ» الذي انسلّ خفيةً إلى القصر أن يجرّه إلى الخارج. لكنه، في لحظة موته، يُنقَذ من الجحيم بفضل تدخّل «السلام والرحمة».

وفي إمارة «لييج الأسقفيّة» يتبلور المسرحُ حول ميلاد المسيح. وأكثفُ الفعاليات تجري في قلب وادي «الموز»، ولا سيّما في «هوي» حيث تستمر تقاليدُ دراما الطقس الكنسي، ونصف الطقس المزدهر منذ القرن الحادي عشر، فكُتِب في القرن الرابع عشر نوعان من مسرحيات العبرة الأخلاقية اللافتة للنظر. النوع الأول «العهدُ بين الإيمان والأمانة». يُلمِّح إلى الصراعات السياسية في أسقفية «لييج» ويُشيد بالمصالحة. والنوع الثاني هو: «الخطايا السبع والفضائل السبع» المقتبسة من «مرآة الحياة والموت» «لروبير ديلوم»، هو يُري الطريقين المنفتحين للإنسان: طريق الفضائل وطريق الخطايا.

إن الأهواء التي يرويها الشعراءُ الجوّالون والمسرحيات نصف الطقسيّة في الحقبة السابقة أوحت بالأسرار الأولى «لآلام». إن مسرحية الأسرار – والمصطلح يدل على «التمثيل المسرحي» – يضم منذ القرن الرابع عشر على مسرحيات واسعة ذات طبيعة مقدّسة، ومستمدّة من سيَر القديسين، ومن العهد القديم ومن العهد الجديد على الخصوص. وإذا كان ميلادُ المسيح وقيامته هما اللذان استأثرا بالمسرح في البداية، فقد شُدِّد فيما بعد على عذاب المسيح وفدائه. بحيث أن حياة المسيح وموته هما اللذان أخذا يُمثِّلان شيئاً فشيئاً. والعَرْض المسرحي الذي يرمي إلى التثقيف والعبرة، ينتهي، بأبعاده

الثلاثة - الجحيم والفردوس، والأرض في الوسط - بأن يضمّ نحو أربعمائة دور. وهو يستعمل تقنية المشاهد المتزامنة، ويَستخدم آليّات مدهشة ويَمتدّ إلى بضعة أيام. والعصر الذهبي لمسرحيات الأسرار هو القرن الخامس عشر مع «آلام سيمور» ١٤٣٠ و «آلام آراس» ١٤٤٠ «لأوستاش ماركادي» (بداية القرن الخامس عشر)، و«الآلام» ١٤٥٠ «لارنول غريبان» (١٤٢٠-١٤٧١). وحين انتهى العنصر الزمني في مسرحيات الأسرار بَخنْق الجوهر المقدّس أثارت المسرحياتُ استنكار الكنيسة. وفي ١٧ تشرين الثاني ١٥٤٨ منع برلمانُ باريس تمثيلها.

بين مسرحيات الأسرار الألمانية، اندثرت في العمل الطقسي الخالص في «تمثيل فصح أنسبروك» ١٣٥٠ آثارٌ هزلية ببيلاطس يعترف بأنّه لم يكن له سوى مَقْصد واحد هو «إرهاق اليهود»، والمسيح يُسلِّم الشيطان إسكافاً وجزّاراً، وهما وجهان جديران بالشفقة يعترفان بخطاياهما وهما يئنّان.

أحد أشهر «الأسرار» الألمانية هو، دون شك، «العذارى المجنونات والعذارى العاقلات» التي مُثِّلت في عام ١٣٢٢ في «إيزناخ». و«الأسرارُ» الألمانية خشِنةٌ وبدائية في الغالب. وبما أنها تجلّيات للروح الواقعية الجديدة لدى برجوازية النواحي الحرة، دَفَعَتْ إلى المرتبة الثانية بالعنصر المقدس وقدّمتْ المشاهدَ ذات الاتجاه الهزلي التهريجي. بيد أنه، من تقنيّة الأسرار في العصر الوسيط وُلِدتْ، في بداية القرن العشرين «دراما المراحل» التعبيرية.

طوال القرن الرابع عشر وحتى الثورة «الهوسية»، تكاثرت «الأسرار» في بوهيميا: تمثيليات «المَرْيمات الثلاث»، و«قيامة المسيح وتمجيده» و«مريم المجدلية». والنص الأخير يعود تاريخهُ إلى النصف الثاني من القرن الرابع

عشر، وهو يتناول موضوع اهتداء الخاطئة «المجدلية»، وهو موضوع أصيل نادراً ما تصدّى له مسرحُ أوروبا آنذاك.

في إيطاليا، تتمةٌ «الأسرار» حملتْ اسم: «التمثيلية المقدّسة». وقد جاءت من جهة، من الدراما الطقسيّة، ومن جهة أخرى، من التسبيحة الموضوعة على شكل حوار والدرامية التي تَلَتْ التسبيحة الغنائية التي وُلدتْ في «أومبريا» من الحركة الفرنسيسكانية. وهي تقيم مع العالم الكهنوتي روابط مُتراخية، وطابعها العلماني، على غرار الأخويات التي تؤمّن تمثيلها، بارزٌ بقوة. وقد تَصحَبُ الموسيقى التثقيفية والتهذيبية عملَ «التمثيلية المقدّسة»، أحياناً، وهذا العملُ سريعٌ ويتضمّن القليلَ من التطوّرات السيكولوجية، والمشاهد المأخوذة من العهد القديم والعهد الجديد، وهي مشاهد هزليّة في الغالب، تتّخذ مظهراً شعبيّاً جليّاً.

إن إقبال الجمهور الإنجليزي، والشعبي بخاصة، على التاريخ المقدّس قاد إلى تكوين مجموعات من الأسرار الممثّلة في المراكز الحضرية الكبرى، بفضل «روابط النقابات»، بمناسبة الأعياد الدينية، ومن بين هذه المجموعات تميّزت مجموعةُ تمثيليات «شستر» ومجموعة «تونلي»، وقد جُمِعتْ كلها بين آخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر. وتضم المجموعة الأولى خمساً وعشرين تمثيلية تدور حول سقوط الشيطان، وموت قابيل، وعبارة الرعاة، ودخول القدس. والمجموعة الثانية هي تمثيليات «ودكيرك» قرب «واكيفيلد». وهي تحتوي على اثنين وثلاثين عرضاً، من بينها «الطوفان»، وتحية إليزابيث، وتطهّر العذراء. ويتميّز إخراج «الأسرار» الإنجليزية قبل كل شيء باستخدام المنصّات التي يجري عليها التمثيل. وكانت هذه المنصّات متحرّكةً طوراً وثابتة طوراً آخر. وفي الحالة الأولى تركَّب على عجلاتٍ وتنتقّل أمام المشاهدين الذين يَستعرضون بأعينهم نسيجَ مختلف

التمثيليات. وإذا ما قورنت «الأسرار الإنجليزية» بالأسرار الفرنسية، تبيّن لنا أن أسرار ما وراء المانش ذات صفات جمالية أعلى. فالانفعال الرصين المنبعث منها، والحُميّا الأليفة التي تَسْري فيها غالباً وفّرا لها النجاح وأطالا بقاءها إلى قلب النهضة. وانسلال العنصر الهزلي، وهو عنصرٌ مستساغٌ في تمثيليات «تونلي»، هو ما يميّزها بالدرجة الأولى، ففي تمثيلية نوح، يَعْمد نوح الطّيب القلب إلى إقناع صاحبته المتذمرة والممانِعة بالصعود إلى السفينة، لكنه يُضطر إلى تأديبها بقسوة. وبدءاً من هذه اللحظة، تغدو السيدة نوح أطْوع الزوجات التي يمكن تصوّرها وتتعاون تعاوناً فعالاً من أجل حسن سير تلك الرحلة.

عندما حلت اللغةُ القشتاليةُ محلّ اللاتينية في الدراما الطقسية الإسبانية، أُلِّفتْ «أسرارٌ» دُعيتْ «الفصول» وهي مستوحاة من الأناجيل، وتروي مشاهد البشارة والميلاد والقيامة. ومن «الفصل» الأول، وهو من آخر القرن الثاني عشر، وعنوانه «فصل الملوك المجوس»، لا نملك سوى مقطع من مئة وخمسين بيتاً. وإذا وضعنا جانباً إنتاجَ «غوميز مانريك» (١٤١٢- ١٤٩٠)، فإن «تمثيلية ولادة سيّدنا» (١٤٥٨- ١٤٨١) هي دون شك المميزة لهذا الفن قبل الإنجازات الجميلة لـــ «جوان ديل أنسينا».

المسرح الزمني: الكوميدي والجاد

بين ١٣٠٠و ١٤٥٠، لم يكن المسرح الزمني متكوّناً في كل مكان كفنّ مستقلّ. بيد أنه كان موجوداً كبذرةٍ في عدد من المجادلات المصنوعة على شكل حوار، وفي المواعظ المقلَّدة تقليداً ساخراً في الأعياد الشعبية، ولاسيّما في المشاهد الواقعية، القريبة من الهزلية التهريجيّة المُدرجة في الأسرار والعجائب.

عرّفَ المسرح الكوميدي في آخر العصر الوسيط ضرباً من الرواج في ألمانيا بفضل الهزليّات التهريجية التي تقام في أيام أعياد المساخر بخاصة، وكان يُشار إليها عادة باسم: «ألعاب المساخر». وكانت أولاً مجرد تسلية، فالهزلية التهريجية تتّخذ شكلاً مسرحيّاً وتُمثَّل أمام جمهور من البرجوازيين الصغار والصنّاع دعاوى كوميدية ومشاهد منزلية، وحكايات شعبية. الأزواج هُزِئ بهم، النساء الخالعات ثوبَ الحياء، الرهبان الماجنون، هؤلاء كانوا الأبطال المفضّلين «لألعاب المساخر». واللغة المستعملة كانت الأشد فظاظةً وفحشاً.

وكان المسرح الزمني الجاد في مخاضٍ طوال المرحلة. بيد أن هناك استثناءً كبيراً يتعلّق بـــ «برابان» حيث سُجِّل إنتاجٌ هام وجيّد النوعيّة. وثمة أربع مسرحيات يرجع تاريخُها إلى حوالي ١٣٥٠ وتضمّها «مخطوطة» «فان هولتم» ١٤١٠، وهي تكوّن أقدم مثالٍ على المسرح الزمني الجاد المحفوظ في أوروبا، ويُشار إليها باسم «تمثيليات ممتازة، حسنة التأليف»، وعنوانها «لانسيلو الدانمارك»، و «تمثيلية الشتاء والصيف». والمسرحيات الثلاث الأولى إطارُها عالم الفروسية، ويحتلّ الحب الرقيق فيها مكانةً هامةً. والأخيرة، وهي تقع ضمن تقاليد «المجادلة»، اقتباس من «المجادلة بين الربيع والشتاء» «لآلكوين». والطريقة البسيطة جدّاً في صنع الحبكة، وطبيعة العواطف، والغنائية التي تميّز غالباً اللغة المستعملة، تَجْعل من «لانسلو الدانمارك» عملاً ذا جمال لا نزاع فيه. والنص التالي من لانسلو الدانمارك:

«ساندرين: أنا أترك كلَّ شيء وأمضي في طريقي

تائهةً في أرضٍ أجنبية، وأتضرّع إلى الله أن يتفضّل عليّ

فيخفي العار الذي لحق بي، لأن العمل كان دون جزاء؛
وإنه لألمٌ مُمِضٌ، إن لانسلو لن يراني بعد
الآن، وسوف آتيه في الغابة».

طرق جديدة وخصوصيات قومية

طوال المرحلة الواقعة بين ١٣٠٠-١٤٥٠، عرفتْ بوهيميا وبيزنطة وبلغاريا، في الميدان الثقافي وضعاً مشابهاً لوضع البلدان الأوروبية الأخرى، لكنها دَلَفَتْ أيضاً إلى طريقٍ خاصة بها. فإيطاليا اكتشفتْ من جديد العصور القديمة اليونانية واللاتينية، ودَعتْ إلى هَجرْ اللغة العامية وإلى العودة إلى اللغة اللاتينية الكلاسيكية، وانفصلت عن النزعة المدرسية، وعن أرسطو وأكّدت انتصار فلسفةٍ أخرى هي الأفلاطونية الجديدة. وبوهيميا التي جَرحها الحكم بالموت على «جان هوس» في «كونستانس»، شرعت في معركةٍ «لإصلاح» الحياة المسيحية بل وإصلاح المؤسسات الكنسية، وولّد ذلك إنتاجاً أدبيّاً مختلفاً كلَّ الاختلاف. أما بيزنطة، فهي موازاة الأدب المشبع بالتأثيرات الغربية بقوة، والمصنوع بلغة عاميّة، استمرّت في إدامة التقاليد القديمة وأنشأتْ أعمالاً باللغة اليونانية العالمة. وفضلاً عن ارتباط الثقافة البيزنطية في هذه الحقبة بالعصور القديمة، فقد كانت انعكاساً لظاهرةٍ هامة تجاوز إشعاعُها حدود الإمبراطورية وهي ظهور تصورٍ دينيّ، تأملي بصورة جوهريّة، «السكون التأملي» في جبل «آتوس». وفي بلغاريا، كانت الأديرة هي التي تكوّن المراكز الثقافية الأكثر نشاطاً. وظل تأثير بيزنطة فيها جليّاً، ولعب «السكون التأملي» فيها دوراً محدِدًا.

الأنسية الإيطالية الأولى

«النهضة» و «الأَنسية» مصطلحان مُلتبسان. والأول يعني بالفعل أن المرحلة التي تمتد بالإجمال، من الثلث الأخير للقرن الرابع عشر إلى أواسط القرن السادس عشر، موضوعةٌ تحت عنوان التجديد، تحت عنوان «Ri-naseita»،«Re-naissance» «الولادة من جديد»، النهضة–وذلك حكمُ قيمةٍ إيجابي يرمي في ظل المرحلة السابقة، مرحلة العصر الوسيط القديم الذي كان كلُّ شيءٍ فيه ثابتاً، مجمّداً، ميتاً.

لا نزاع في أن النهضة، في ظل تأثير العصور القديمة الكلاسيكية التي عُثِر عليها من جديد، تتميّز بقفزةٍ عجيبةٍ أمام الثقافة– الفنون والآداب والعلوم. بيد أنه يجب التأكيد على أن الأمور في ميادين السياسة والاقتصاد لم تكن كذلك، ولا سيما في إيطاليا، ثم إن رجال الكهنوت في العصر الوسيط لم يكونوا يجهلون لا اللغة اللاتينية ولا النصوص الكلاسيكية، وإن لم يستخدموا ذلك استخدام الأنسيّين له. ونحن نعلم أيضاً أن النهضة لم تُولَد من العدم، فرنسا مثلاً عرفتْ «نهضتين» – محدودتين وناقصتين دون شك: النهضة الكارولينية[1] ونهضة القرن الثاني عشر. والنهضة الإيطالية كانت في الواقع نهايةً لمخاض طويل، لمسيرة تدريجية من التحوّلات التي بدأتْ في صميم المجتمع في العصر الوسيط المتقدّم، مع هذا الفرق الجليّ: العصر الوسيط استخدام العصور القديمة؛ أما النهضة فخدمته؛ العصر الوسيط بحث في العصور القديمة عن دعمٍ لإيمانه، أما النهضة فنظرتْ إليه في ذاته.

---

(١) المنسوبة إلى شارلماني. المترجم.

ولفظة «أنسية» ليست بأيسر من لفظة «نهضة» إذا عمدنا إلى الإلمام بحدودها. وهي، بمعناها العريض، تضمّ جميعَ الأفكار التي تجعل من الإنسان مركز الاهتمام الممتاز. بيد أن كل فلسفة حينئذٍ يمكن أن تُنْعت بأنها «أنَسية». ومن وجهة النظر الأدبية الصرفة، فإن المصطلح يَعْني دراسة اللغات والآداب اليونانية واللاتينية: (الأنَسيّات). وبالمعنى التاريخي أخيراً، لا تُشير اللفظةُ إلى واقع زمنيٍّ وحيد. وإذا كانت الأنَسية قد ظهرت في إيطاليا، في ١٣٧٥، بل إن البعض يرى أنها ظهرت منذ أواسط القرن الرابع عشر مع «بترارك»، إلا إنها، في عدد من البلدان الأوروبية، لم تدر الدورَ إلا فيما بعد ذلك بكثير، ولاسيما في القرن السادس عشر، عندما كانت الأنَسيةُ الإيطالية قد أعطتْ خيرَ نتائجها.

جرت العادةُ أن يُرى في النهضة الإيطالية توجّهان كبيران: الأنَسية الأدبية، والفقهية اللغوية، و «الملتزمة». التي تُوصَف بأنها «مَدَنية»، وأنسيةً أكثر تجريداً وتملُّقاً: الأنسية الأولى نَمَتْ في عهد نظام الكومونة الجمهوري، والثانية في عصر الإقطاعيات والإمارات.

الأنسية المدنية والفقهية اللغوية تميّز السنوات بين ١٣٧٥-١٤٥٠. وهي تُدعى أيضاً الأنسية الأولى وكانت فلورنسا مَهْداً لها. والفنون التي عبّرت من خلالها هي التفسير النقدي للنصوص القديمة، تدبيج الرسائل الملكية، البحث التربوي، الخطاب الأخلاقي السياسي. وأحد الإسهامات الأساسيّة للأنسية الأولى يكمن في اكتشاف – أو في إعادة اكتشاف – العصور القديمة اليونانية واللاتينية في فنونها ولغاتها وحضاراتها. وكان بترارك الرائد الأكبر في هذا الميدان. وهو وراء البحث عن المخطوطات القديمة. لقد حرّكه حبٌّ حقيقي للعصور القديمة، فَنَبّش في أثناء رحلاته وإقاماته في فرنسا – في بلاط أفينيون – وفي البلاد المنخفضة، وريناتيا، وإيطاليا، الكثير من المؤلّفات

التي أتاحت له إنشاء مكتبةٍ هامة، فريدةٍ في زمنها. ساعده أصدقاؤه ومراسلوه الذين حداهم الفضولُ ذاته، فانتشلَ من النسيان نصوصاً نادرةً ومنها خطاب شيشرون: «دفاع عن أركياس». وحبٌ بترارك هذا مهّد الطريق للأنسيين الإيطاليين في آخر القرن الرابع عشر، فقد تابع هؤلاء عمله وأخذوا يبحثون عن المخطوطات المدفونة تحت غبار الأديرة منذ العصر الوسيط المتقدّم. توسّعتْ مطاردة تلك المخطوطات في إيطاليا فأخذتْ فرقٌ من الباحثين المتحمّسين تجوب أوروبا، وظهرت من جديد إلى النور أعمالٌ رائعة. وبذل «إمبروغليو ترافيرساري» (١٣٨٦-١٤٣٩)، و«نيكولونيكولي» (١٣٦٤-١٤٣٧) نشاطاً ملحوظاً في إيطاليا الوسطى والشمالية. اشتريا مخطوطاتٍ وعملا على نسخها. وعثر «كولوشيو سالوتاتي» (١٣٣٠-١٤٠٦)، مستشار فلورنسا بدءاً من ١٣٧٥، على مجموعة رسائل شيشرون «إلى الخُلصاء». وكان «بوجيو براشيوليني» (١٣٨٠-١٤٥٩) الذي ظلّ زمناً طويلاً في خدمة الإدارة البابوية، ثم مستشار الجمهورية الفلورنسية، أكبر مكتشفٍ للنصوص الكلاسيكية. تبع الحبرَ الأعظم إلى مجمع كونستانس (١٤١٤-١٤١٨) فاستخلص ما في أديرة المنطقة، وأديرة «سان غال»، ولانجر، وكولوني، وريشنو، ووينغارن. وحمل معه منها حصاداً وافراً: أعمال «كنتيليان»، ولوكريس، وقصائد «ستاس»، و«قرطاجيّات» سيلفيوس إيتاليكوس، والكثير من خطب وأبحاث شيشرون، ومنها «بروتوس»، ونحو اثنتي عشرة كوميديا لـ«بلوت». وبعد ذلك بقليل، أتاح مجمع «بال» اكتشافاتٍ أخرى هامة. ومن السهل تصوّر دهشة وتعجّب مكتشفي المخطوطات حين نقرأ هذه الأسطر التي يُطلع فيها «براستيوليني» صديقه الأنسي «غواريتو دي فاريني» عن زيارته لسان غال:

«ومن حسن حظّه (حظ كنتيليان)»، ومن حسن حظي على الخصوص، أنني عندما كنتُ في «كونستانس»، ولا شغل يشغلني، راودتني الرغبةُ في

زيارة المكان الذي سُجن فيه «كنتيليان»، وقرب هذه المدينة، على نحو عشرين فرسخاً، يقع ديرُ سان غال. فذهبنا إليه في جماعة للترويح عن النفس، وفي الوقت نفسه للبحث فيه عن كتبٍ قيلَ إن في الدير الكثير منها. وهناك، وسط بحرٍ من المخطوطات، اكتشفنا «كنتيليان»، سليماً، لكنه كان مُشبعاً بالعفن ومغطّى بالغبار.

ولم يقصر الأنسيون بحثَهم على المجال اللاتيني وحده. بل اهتموا باليونان القديمة، ومدّوا الرغبةَ التي عبّر عنها قديماً «بترارك» و«بوكاشيو»، وهي التعرّف على التراث الكلاسيكي بمجموعة. اشتُريتْ نصوصٌ من الشرق. وأحياناً بثمنٍ باهظ. حَمَل «غوارينودي فيرونا» (١٣٧٤-١٤٦٠)، والصقلّي «جيوفاني أوريسبا» (١٣٦٩-١٤٥٩) إلى فلورنسا مخطوطاتٍ يونانية حصلا عليها في القسطنطينية، ومن بينها أعمال أفلاطون الكاملة. وأرسل الكاردينال «جان بيساريون»، الذي استقرّ في إيطاليا بعد مجمع «فلورنسا» (١٤٣٨-١٤٣٩)، وكان أسقفاً في «نيقية» من قبل، رسلاً يجوبون عالم البحر الأبيض المتوسط بحثاً عن النصوص اليونانية التي تُرجمتْ إلى اللاتينية كسابقاتها. وطوال هذا المجمع، عَرَض الفيلسوف البيزنطي «جيميست بليتون» فلسفة أفلاطون. وذلك حَدَثٌ رئيس نظراً للمنعطف الذي آذنتْ به الأفلاطونية الجديدة في قلب الثقافة الإيطالية في النصف الثاني من القرن الخامس عشر.

أُودِعتْ المخطوطات المكتشفة من جديد المكتبات التي ازداد عددُها. وإذا اقتصرنا على فلورنسا، فلنذكر مكتبة «آل ميديسيس»، التي تكوّنت في ١٤٢٠ من حوالي سبعين مخطوطة معظمها لاتيني، ومكتبة «نيكولونيكولي»، ومكتبة «بالاستروزي» الذي كانت مكتبته أروع المكاتب دون شك بغناها وتنوّعها، وفي ١٤٣١ كانت تحتوي على نحو أربعمائة مخطوطة - ومن بينها مؤلّفاتٌ يونانية ولاتينية مختلفة.

كانت هذه النصوص المنبوشة غرضاً لدراسةٍ متأنيّة. وكان لابدّ من تخليصها من الأخطاء التي أدخلها الناسخون في نقلهم لها. ومن أجل ذلك اجتهدَ الأنسيون في معرفة القواعد والبلاغة اليونانية واللاتينية في دقتها ونقائها الكلاسيكيين، وبذلك وُلِدَ فقهُ اللغة. ومن جهة أخرى، اقتضتْ دراسةُ النصوص القديمة معرفةً جيدة بتاريخ العالم القديم دراسةُ النص ومؤسساته، وعاداته، لكي يُعاد بناء هيئته بأمانة، ولكي تُفهم الأعمال التي أنتجَها، في جوهرها. فالأنسي لم يعد يسلّم قبليّاً بالحقائق، حتى وإن أملاها الوحيُّ الإلهي، أو المعجزة التي تُنْسَب إلى «سلطةٍ» ما، وهو لا يُسلِّم إلا بما أثبتته معطياتٌ أكيدةٌ وقابلة للتحقّق. وعلى الإجمال، إنه يُخضع كلَّ شيءٍ للفحص النقدي، وذلك أمرٌ جديد.

كان «لورنزو فالا» (١٤٠٥- ١٤٥٧) النحويّ الأكبر في هذه الحقبة. وهو مؤلف عمل كان له دويٌّ كبير في أوروبا، وفيه امتدح اللغة اللاتينية: «أناقة اللغة اللاتينية» (١٤٤٨- ١٤٤٩). وهو مشهورٌ أيضاً بأنه أجهز على قضية «هبة قسطنطين» التي بمقتضاها ترك روما إرثاً للبابا، ويكون بذلك قد مَنَح البابا سلطةً قائمة شرعيّاً. وبدلاً من أن يقتصر «فالا» على التقاليد، برهن، مستنداً إلى التحليل «العلمي» للغة الوثيقة المشهورة، أن النص لا يمكن بأية حال أن يكون من القرن الرابع بعد الميلاد، وأن «هبة قسطنطين» مزوّرة.

تتميّز الأنسيةُ الأولى بالعودة إلى اللغة اللاتينية الكلاسيكيّة. وبلَغَ الشغف باللاتينية حدّاً أقدم معه الأنسيون آنذاك على إنكار أية قيمة للغة العامية التي كُتِبتْ بها مع ذلك روائعُ دانتي، وبترارك، وبوكاشيو. وكانت اللاتينية بالنسبة إليهم، لاتينية شيشرون فوق كل سيء، هي اللغة التي لا يَلْحق بها غيرُها، لغة الحكمة والأناقة.

وقع حدثٌ رئيس في هذه المرحلة، في عام ١٣٩٧: في فلورنسا، قرّر مستشار الجمهورية «سالوتاني» تعليم اليونانية. واستقدم من جامعة المدينة أستاذاً بيزنطيّاً كبيراً هو «كريز ولوراس»، لإلقاء الدروس فيها. كان جمهور المستمعين له هائلاً؛ وأثارت قواعدُ النحو اليونانية حماسةَ أوروبا. وبعد مجيئه لم يتوانَ الفلورنسيون عن الاندفاع إلى ترجمة أعمال هوميروس وأفلاطون وديموستين وكزينوفون إلى اللاتينية.

تميّزت الأنسيةُ الأولى أيضاً بمكوّنها «المدني» القوي. فالأنسي في سنوات ١٣٧٥- ١٤٥٠ كان قبل كل شيء في خدمة المدينة التي يعيش فيها. إنه يمدح العمل من أجل منفعة الجماعة، وينشر التعليم الأخلاقي الذي يرمي إلى تكوين الإنسان والمواطن. وهو غالباً، ولا سيما في فلورنسا، في خصام مع السياسة - بالمعنى العريض الكلمة، أي «الالتزام» في المدينة - وهو يمارس أعلى الوظائف على رأس ناحيته. البطولة المدنية لدى الرومان القدماء قدّمت المثل الأعلى: المثل الأعلى للإنسان الحر في قلب مدينة حرة. وهذا بالذات ما قاد الأنسيين إلى اتخاذ بعض المؤلفين القدامى نماذجاً لهم، مثل شيشرون وأفلاطون المدافعيين الأكبرين عن الجمهورية. لقد وجدت الحريةُ في «سالوتاني» و«ليوناردوبروني» (١٣٧٤-١٤٤٤)، وكلاهما كان مستشاراً للجمهورية الفلورنسية، و «ماتيو بالميري» (١٤٠٦-١٤٧٥) أشهر المبشّرين بها.

بالنسبة إلى الأنسيين «المدنيين» لا يحقّق الإنسانُ ذاتَه تحقيقاً تاماً إلا في العمل، باحتكاكه مع الآخرين. في الحياة الفاعلة إنما يغدو «صانعاً» لذاته. ولهذه الغاية، عليه أن يُنمّي «الفضائل» الإنسانية بنوعٍ خاص: الجهد، الطاقة، الإرادة، الشجاعة. لكن هذا النشاط يجب أن يخدم أيضاً مجموع الجماعة. ومن هنا إدانةُ الأنسيين للحياة التأمّلية، للحياة المنعزلة والأنانيّة. وموقعُهم

النقدي حيال الحياة الرهبانيّة نابعٌ من هذه الإدانة. ومن هنا أيضاً نَبْذهم للعلوم التي ليس لها أيّ تطبيقٍ عملي، ولا أيّ فائدة محسوسة: علم الفلك، علم التنجيم، والعلوم الفيزيائية على العموم. وبالمقابل، مجَّد الأنسيون دراسة الآداب والتاريخ والفلسفة لأن هذه الدراسة تُنشّط المثلَ الأعلى للحياة الفاعلة وهي نافعةٌ للعدد الأكبر. وفي حين كان العصر الوسيط يُخضع جميعَ ميادين الفكر للاهوت المتّجه نحو الكشف عن «الحقيقة» العليا، نَسَب الأنسيون بحزمٍ إلى الثقافة مهمةً أرضيّةً. وفي نظرهم أن الثقافة تَهْدف إلى تكوين الفرد، وإثرائه، وتفتّحه الروحي. ولبلوغ مثل هذا الهدف تُعدُّ الآداب الإنسانيّة أوّلية. إنها تكوّن الإنسان حين تنمّي مجموع مَلكاته، وتكوّن المواطن حين تُهيّئه للحياة الفاعلة.

ومن جهة أخرى، امتدح الأنسيون الثروة والأنشطة الاقتصاديّة، التي لابدّ منها، برأيهم، للرفاهية العامة ولنفوذ الأمة. وأخيراً فإن تعلّقهم بما هو اجتماعي يقودهم إلى تمجيد الأسرة، الخلية الاجتماعية الأساسية، والزواج. وفي هذا الميدان، يُعدّ قلبُ المنظور جذريّاً بالنسبة إلى القرون السابقة. كان المثل الأعلى النُسُكي في العصر الوسيط يُحرِّم الزواجَ على البطل الذي كان قدّيساً، في الغالب. ولا يمكن للحب الرقيق أن يعثر على تحقّقه الكامل إلا خارج الزواج. وكان «ليون باتيستا ألبرتي» (١٤٠٤-١٤٧٢)، وهو ابن إحدى أغنى أسر التجار والمصرفيّين الفلورنسيين، أحد أوائل العقول الشاملة في النهضة الإيطالية. كان مهندساً معمارياً، ومنظّراً للفنون التشكيلية، ورياضيّاً وفيزيائيّاً، وعالم آثار، وموسيقيّاً، وكاتباً. وهو مؤلف عدد من الأعمال اللاتينية: «محاسن ومساوئ الأنشطة الأدبية» ١٤٣٠ و «أنتركونال» ١٤٣٨ و«مومس» (١٤٤٣-١٤٥٠). لكنه كتب أيضاً نصوصاً باللغة العامية وقد دافع عن قيمتها في وجه اللاتينية حين نظّم في فلورنسا، في

١٤٤١، مباراةً أدبية شارك هو فيها. ولم تُحدَّد وتُمثَّل الإيديولوجيةُ البرجوازية العلمانية، والرؤية الأنسية مثلما هي في «كُتُب الأسرة» التي ألّفها بين ١٤٣٧ و١٤٤١. وهي بحثٌ «حديث» على نحو حازم في الاقتصاد والأخلاق بيّن فيه القيم التي ورثناها، نحن أبناءَ القرن العشرين. ويُعلن فيه «ألبرتي» أن المال هو قاعدة كل شيء، وأساس الحياة الاجتماعية ذاتها. وهو يُسدي نصائح كثيرة للحصول على الثروات واستثمارها، ويُوصي، على الخصوص، بممارسة التجارة والصناعة ويُلح على قيمة الزمن الثمينة: «جيانوزو إنني أستخدم وقتي، ما أمكن، في أنشطةٍ نبيلة لا في أنشطةٍ حقيرة. ولستُ أكرّس للمهمات من الوقت أكثر مما يجب لإنجادها. ولكي لا أُضيع أية جزئيةٍ من هذا الشيء القيّم جدّاً أفرض على نفسي القاعدة التالية: أتحاشى الانسياقَ وراء الفراغ، وأهرب من النوم، ولا أنام إلا إذا تغلّب علي التعبُ».

«ليون باتيستا ألبرتي. «كتب الأسرة»

ووصف «ألبرتي» بالتفصيل واجبات الوالدين، ورسم قواعد تتعلّق بتربية الأولاد، وأعلن عن عدائه الشديد للعزوبة، وحدّد القواعد النافعة لحسن سير الاقتصاد المنزلي. وعظّم الصفات الإنسانيّة بنوعٍ خاص: العقل والحكمة، والذكاء، والحصافة، وبفضلها يسيطر الإنسان على الحظ والمصادفة ويصبح خالقاً. وينظر «ألبرتي» على الأنشطة الإنسانيّة في بعدها الاجتماعي حصراً، وفي علاقاتها التضمينية المدنيّة. وأعلن أن الأرباح الاقتصادية يجب أن تكون نافعة لأكبر عددٍ. واللغة نفسها تُفْهمَ قبل كل شيء على أنها اتصالٌ بين الأفراد وعلى أنها ناقل للتعايش المشترك. ويُؤْثر «ألبرتي»، على غرار الأنسيين الآخرين، الشكلَ الحواري لأنه يُيسّر التبادل بين المتحادثَين. وتبدو له الصداقةُ «فضيلةً» اجتماعية لا تُقدَّر بثمن؛ والمجد لا ينبغي أن يُطلَب لذاته، وإنما من أجل استحسان الآخرين إذ هو تعبيرٌ عنهم.

استمدّ الأنسيون، من اكتشافهم الجديد للعصور القديمة، تصوّراً جديداً عن الإنسان. فطوال العصر الوسيط المتقدّم، كان يُنظّر إلى الإنسان بكونه مخلوقاً ضعيفاً، طُبِع بخاتم الخطيئة الأصلية. وكانت حياتُه الأرضية مجرّد ممرّ بين مظاهر الأشياء التافهة والخدّاعة لأن السماء هي وطنــه الحقيقي. كان للأنسيين الذين نشؤوا في مدرسة واقعية وديناميّة المدن التجارية رؤيةٌ متفائلة عن الإنسان كانت «الديكاميرون» قد أبرزتْها. الإنسان، في نظرهم، حرٌ، مغامرٌ، قادرٌ على إثبات نفسه بفضل ذكائه وعقله وإرادته. وإذا كان معنيّاً بخلاصه في العالم الآخر، فهو يحقّق ذاته أولاً خلال حياته على الأرض.

وحوالي أواسط القرن الخامس عشر كتبَ «جيانوز مانيتي» (١٣٩٦-١٤٥٩) مؤلَّفاً لعنوانه دلالتُه: «في كرامة الإنسان وامتيازه» (١٤٥١-١٤٥٢). وهو يُعدّد فيه المزايا الإنسانية على نحو نموذجي، مزايا الفكر ومزايا الجسد. وهو يلحّ على أهمية الاختيار الحر الذي يجعل الإنسان سيّدَ قدره حين يُنقذه من الحتمية ومن العناية الإلهية. وهو يمجّد الجمال وأفراح الوجود الأرضي خلافاً للقائلين «باحتقار العالم». ويُحارب «مانتي» النبالة التي أورثَها الغنى؛ النبالةُ الوحيدة عنده هي التي تنبع من ممارسة أجدر الأنشطة بالإعجاب.

مع أن الأنسية الأولى وُجدتْ في فلورنسا بصورة رئيسة، بين آخر القرن الرابع عشر والنصف الأول من القرن الخامس عشر، إلا أنها نَمَتْ أيضاً في مراكز إيطاليّة أخرى. ولما كان معظم هذه المراكز تابعاً لملوك مستبدّين، كان الأنسيون كانوا أقل التزاماً على الصعيد السياسي مما هو في فلورنسا. ولذلك كانت طبيعة هذه الأنسية الأخرى تربويةً وبحّاثة.

في الميدان التربوي كان التجديد الأنسي لافتاً للنظر، ولم يكن من صُنع الجامعات. وإنما كان مديناً للمدارس المرتبطة بالرئاسة أو ببلاط الأمراء. وتغيّرت طرائقُ التعليم. فبدلاً من «التَحفيظ» ومن «العَلَف» الذي مارستْه التقاليد المدرسية، جاءت القراءة القائمة على التفكير والرامية إلى تكوين الحكم لدى الطالب. لقد جمع المربّون الأنسيون الذين كانوا أوفياء لشعار «جوفينال» : «العقل السليم في الجسم السليم» بين النشاط الجسدي والنشاط العقلي. وتغيّرت ركائز التعليم، لقد هُجرت الكتبُ القديمة التي صلُحتْ لتربية الأجيال السابقة من مثل «أشعار كاتون» المنظومة بيتين بيتين، و«كتاب إيزوب». وقد قال عنها جميعاً الظريفُ «بيرلان كوكاي» (تيوفيلو فولنجو ١٤٩٦- ١٥٤٤)، وهو بينيدكتي ترك الرهبانية، إنها صالحة بالضبط لِشواء النقانق. المؤلّفون الجدد هم الكلاسيكيون اليونان واللاتين: وعلى رأسهم بلوتارك وكنتيليان. إن المدارس الأنسية آثرت تعليم قواعد اللغة، والبلاغة، والجدل، والفلسفة، والأخلاق، بغيَة تنشئة الرجال والمواطنين.

في ميلانو، تمثّلت التربيةُ الأنسيةُ في «أنطونيو لوشي» (١٣٦٨- ١٤٤١)، وكان مستشاراً لـــ «جيان غغاليزو فيسكونتي»، و «فرانسيسكو فيليلفو» (١٣٩٨- ١٤٨١)، وهو صورة نموذجية لرجل الحاشية المثقف، و«بيير كانديدو ديسمبريو» (١٣٩٢- ١٤٧٧). وأنشأت مدنٌ «بادو»، و«فيراري»، و«مانتو» مدارس يقصدها الطلابُ من جميع مدن أوروبا الكبرى. وخدم الأنسيون الكبار من «نابولي» في البلاط «الأراغوني»، وأسماؤهم هي: «أنطونيو بيكاديلي» (١٣٩٤- ١٤٧١)، «جيوفاني بونتانو» (١٤٢٦- ١٥٠٣)، «مازوشيو سالير نيتانو» (١٤١٠- ١٤٧٥). ويمثّل أنَسيةَ روما «براشيوليني» و «فالا»، وكذلك المؤرخ «فلافيو بيوندو» (١٣٨٨- ١٤٦٩) وكذلك البابا نيكولا الخامس (١٣٩٧- ١٤٥٥)، والبابا بيوس الثاني.

ما قبل الأنسية في بلدان أوروبية أخرى

فيما بين ١٣٥٠ و ١٤٥٠ أثّرتْ إيطاليا تأثيراً لا يُذكر في الكثير من البلدان الأوروبية. لقد سَبقتْ هذه البلدانَ في إنتاجها سبيلَ الأنسية، فنقلتْ إليها شغَفَها بالعصور الكلاسيكية القديمة. وهو شغفٌ لم يُتَرجَم على العموم، بظهور تصوّر جديد للإنسان وللحياة الأرضية موروثٍ من القدماء، وإنما بترجمات النصوص اليونانية واللاتينية أو نصوص رائديِّ النهضة الكبيرين، بترارك بوكاشيو.

وسماتٌ ما قبل النهضة تطورتْ في فرنسا في آخر القرن الرابع عشر وخلال الربع الأول من القرن الخامس عشر، وفي بلاط بابا «أفينيون»، لعبَ بترارك دوراً حاسماً في اكتشاف الفرنسيين للثقافة اللاتينية ولا سيما «الشيشرونيّة». خدم الإدارة البابوية في روما، فأُعجبَ الناس فيه بالبحّاثة المولع بالآداب القديمة، وبالكاتب الأنيق العبارة الذي يجيد استعمال اللاتينية الكلاسيكية حتى الكمال، وبالخطيب الأخلاقي، وفي «أفينيون» اكتشف الفرنسيون، بفضل العلماء والمترجمين الإيطاليين، أهميةَ فقه اللغة، وتعلّموا الجمع بين ترجمة النصوص القديمة وبين التفسير النقدي، وتعلّموا النظرَ إلى كتابات المؤلّفين الوثنيين لذاتها، لا لهدفٍ وحيد هو أن يكتشفوا ما فيها من مبادئ نافعة للحكم مُعدّة للأمراء.

تمّتْ في بلاط فرنسا ترجمات كثيرة. لقد طلب «جان الثاني الصالح» من «بييربيرسوير» أن يترجم «التاريخ الروماني» لـــ «تيت ليف». وحوالي ١٣٧٠ أنشأ شارل الخامس فريقاً من المترجمين. لكن استئناف الاعتداءات على انجلترا في ١٤٢٠، والاضطرابات التي أثارتها الحربُ الأهلية حالتْ دون المزيد من تطور سماتٍ ما قبل الأنسية الفرنسية. بيد أنها مهّدت الأرض «للبلاغيين» في النصف الثاني من القرن الخامس عشر.

إن سفارة بترارك من قِبَل «آل فيسكونتي» في ميلانو إلى ملك بوهيميا والإمبراطور الروماني الجرماني شارل الرابع، والرسائل التي تبادلها شاعرُ «لورا» باللاتينية مع المستشارية الملَكيّة والإمبراطورية في براغ، كان لها نتائج هامة في الثقافة الألمانية: إن المستشار «جوهانز نوتوفيرنسيس» (جان دي نومارك، مات في ١٣٨٠) استلهم مراسلات بترارك وكان معجباً بأناقتها العظيمة، فدوّن لكتّابه مجموعة من الرسائل النمونجية باللاتينية. لكن منافسه، وهو ألماني آخر من بوهيميا، «جوهانز فون ساز» (١٣٥٠- ١٤١٤)، أنجز عملاً أصيلاً يمكننا أن نكتشف فيه سِمات ما قبل الأنسية التي لا نزاع فيها. إن «فلاح بوهيميا» وهو رائعةٌ من روائع النثر الألماني، ومعروفٌ بعنوان «الفلاح والموت»، كُتِب في ١٤٠١، وهو يُعظّم الأمل بسعادة أرضية ويدافع عن الإنسان والنص التالي من «الفلاح والموت».

الفلاح: «... أيها السيد الميت، كُفَّ عن نباحِكَ الذي لا يُجدي، فأنتَ تُهين أنبل مخلوقات الله. والملائكة والشياطين والعفاريت وعصافير الموت هي أرواح خاضعة لأوامر الله. الإنسان أنبل ما صنعه الله، وأحذقه، وأكثره حريّةً. لقد كوّنه على صورته، كما قال هو ذاته عند خلق هذا العالم. قُلْ لي، هل استطاع صانعٌ أن يخترع كرةً صغيرةً عالمةً كرأس الإنسان؟ وفيها تسكن قوى عجيبة، غير مفهومةٍ لدى جميع العقول».

عادت الأنسيةُ التشيكية إلى الولادة في آخر القرن الخامس عشر، بعد أن أوقفتها في بوهيميا الحروب «الهوسيّة»، في حين تطورّت الأنسيّةُ الألمانيّة في مناطق أخرى من الإمبراطورية المقدّسة، ولاسيما في الجنوب الغربي، حيث أتاح مَجْمعا «كونستانس» و«بال» للمثقفين الألمان لقاءَ الأنسيين الإيطاليين الذين رافقوا البابا. فانطلق اللاهوتي «نيكولادي كو» (١٤٠١- ١٤٦٤) باحثاً عن المخطوطات القديمة؛ وظهرتْ ترجماتٌ لأعمال بترارك

وبوكاشيو؛ وأثّر «إينيا سيليفو بيكولوميني» تأثيراً بارزاً في المستشارية الإمبراطورية «لفيينا» حيث كان سكرتيراً من ١٤٤٣إلى ١٤٥٥.

إن دخول الثقافة الإيطالية والثقافة الفرنسية إلى إسبانيا كان باعثاً، بدءاً من النصف الثاني من القرن الرابع عشر، لتيارٍ ينادي بترجمات نصوص العصورالقديمة. وتلك كانت حالة الدول التابعة لتاج «أراغون»، ولا سيما بتحريضٍ من الملك «بيير الرابع» و «جان الأول» «الأنسي» وفي قشتالة، وُلدت الأنسية في وقتٍ متأخر عن غيرها. وفيما عدا الترجمات. تمثّل ما قبل الأنسية في كتابات «المركيز دي سانتيّا»، والكاتالاني «برنات ميتج» (بين ١٣٤٠و ١٣٤٦- ١٤١٣) الذي كان سكرتيراً وخازناً لجان الأول وترك عملاً أصيلاً جدّاً «الحلم» ١٣٩٨ حيث نتبيّن فيه تأثير شيشرون، بترارك وبوكاشيو.

بوهيما: أدب المعركة. الأدب الهوسي(١)

في بوهيميا، كان الانفجار «الهوسي» نتيجةً للأزمة التي وُلدتْ في قلب الكنيسة من جراء تعسّف رجال الدين، وانحلال الحياة المسيحية. وقد أدى بسرعة إلى انضمام أغلبية الأمة إليه وفرض على الإنتاج الأدبي تغيّراً جذريّاً ووظيفةً نوعية في خدمة «الإصلاح الديني التشيكي» وهكذا فبعد أكثر من قرن من الإنتاج باللغة التشيكية الذي أخذ ينافس الإنتاج باللاتينية الذي كاد يضم جميعَ فنون الآداب الغربية وأغراضها، أصبح ميدانُ الآداب محصوراً في النطاق الديني منظوراً إليه مع ذلك بروحٍ مختلفة عن روح الكنيسة القائمة. إن اعتراض الهوسّيين على بعض تأويلات العقيدة، بل على أُسس المؤسسة الرومانية وممارساتها، ينبعِ مباشرة من الكتاب المقدّس ويَهدف إلى تطبيق كلام الله في حياة الناس المشخّصة.

---

(١) نسبة إلى «جان هوس» الذي سترد ترجمته. المترجم.

نشأ إذاً أدبٌ «ملتزم»، أدبُ النقد والمعركة والدفاع والدعاية. وهو يُخاطب قبل كل شيء الشرائحَ الشعبية والبرجوازية. وظلّت اللاتينية التي حُذِفتْ أو كادت من طقوس العبادة، ضروريةً في بعض الكتابات الجامعيّة. واستمرّت لدى الكاثوليك، وكانوا أقليةً لكنهم كانوا شديدي الحدّة مثّلهم مَثَلُ «الكأسيّين» (الكأسُ شعارهم) أو الهسيين المعتدلين (الأوتراكيّين) أنصار (تناول الخبز والخمر بعد استحالتهما الجوهرية). كان المقابلُ لهذا التوجّه «الإيديولوجي والديموقراطي» العزلة بالنسبة إلى الغرب من جهةٍ، ومن جهة أخرى الإفقارَ الجمالي، والتبسيطَ الشكلي، وغياب عدة فنون. والواقع أن استبعاد الشخصيتين السائدتين في العصر الوسيط – القديس والفارس العاشق – قاد إلى اضمحلال السيرة المقدّسة والشعر والنثر الغنائي، وكذلك التمثيليات الطقسية ونصف الطقسية. وقد قدّم التوجهُ الأدبي الجديدُ الفنَّ الخطابي، الإلقائي، المُنشَد، وكذلك بالطبع البحث المكتوب، والكتابة السجالية، والهجاء.

إن جوهر الإشكالية «الهوسية» الهادف إلى إصلاح العالم المسيحي، معروضٌ في الكثير من النصوص النظرية. والأساس هو «جان هوس» (١٣٧١- ١٤١٥) الذي عبّر عن آرائه إما باللاتينية «مشكلة التسامح» ١٤١٢، و «حول الكنيسة» ١٤١٣، وإما بالتشيكية «التفسير الكبير للمجاهرة بالإيمان الرسولي، لوصايا أبينا العشر» ١٤١٢، وإما باللغتين «في الأخطاء الست» ١٤١٣. وإلى ما كتبه «هوس» يجب أن نضيف كتابات «جيروم دي براغ» (مات في عام ١٤١٦)، و «جاكوبيك زي ستريبرا» (مات في ١٤٢٩)، و «جان روكيكانا» (مات في ١٤٧١).

وكما كان الأمر في زمن الروّاد الذين سبقوا «هوس»، ظلّت الموعظة الوسيلة الرئيسة للتأثير في جمهور واسع. ونصوصُ المواعظ مجموعة في مجموعات للمواعظ. والمجموعة التي ألّفها هوس خلال إقامته في بوهيميا الجنوبية في ١٤١٣ ذات قيمة كبيرة.

طَبَع «هوس» الرسالة أيضاً بطابعه ككاتبٍ ذي أسلوبٍ أنيق. ففي كونستانس، وقبل أن يُحرَق فيها حيّاً في ١٤١٥، دبَّج عدداً من الرسائل وفيها ينادي أصدقاءه في الجامعة، وفي الأمة، نداءً مؤثِّراً، ويعالج على نحوٍ مكثَّف بعضَ المسائل الدينية والأخلاقية. وهناك مزايا أدبية لا سبيل إلى إنكارها تُرى في رسائل القائديْن العسكريَّيْن الهسّيين، «جان زيكا» (مات في ١٤٢٤) و«بروكوب الكبير» (مات في ١٤٣٤).

وفنٌّ آخر هو الحرب الكلامية الحوارية، وهي طريقة قديمة مجرَّبة، استعاد كاملَ قوَّته، وشحنتَه الإيديولوجية فوق ذلك، على أيدي «الهوسيين» المعتدلين والكاثوليك. وأصدقُ الأمثلة على ذلك هو : «النزاع بين براغ» و«كونتاهورا»، ١٤٢٠، وهو حرب كلامية رمزية تقعُ في نحو ثلاثة آلاف بيت بين «الهوسيين» مشخَّصين في العاصمة «براغ» وبين الكاثوليك مُمثَّلين بالمدينة المنجمية الثريّة «كوتناهورا»، وبحضور الحَكَم الأعلى، المسيح، الذي يوافق الهوسيين مع حثِّه لهم على أن يكونوا أكثر كمالاً. وفي الجانب الكاثوليكي مؤلَّفٌ عنوانة «فنسيسلاس، غال وتابور أو حوارٌ حول بوهيميا» ١٤٢٤. وحججُ الكاثوليك مستمدّةٌ هي أيضاً من التوراة. ووطنيتهم لا تقلّ شدةً عن وطنية «الهوسيين» المعتدلين.

أما الفن الهوسي الذي يتقدّم غيره فقد ظلَّ الأنشودة الشعبية. لا شيء أقرب إلى الطبيعة من تعظيم هذه الحادثة أو الشخصية أو ذلك الحدث الاجتماعي أو الديني أو الهزء منها وتقليدها ساخراً. ومع ذلك «فالهوسيّون» هم وراء تقاليد حقيقية للنشيد الروحي الذي يقدّره كثيراً «التشيك» بدءاً من «هوس» نفسه. وأقدم مجموعة للأناشيد «الهوسية» يعود تاريخُها إلى حوالي ١٤٢٠، وتُدعى «جيستبنيس». وهي تضمّ عدداً كبيراً من النصوص الطقسية، وتكاد تكون مغفلة (ما عدا بعضاً منها ألّفها «هوس» و «جان كابيك»). وفي

عداد أغاني الهياج والحرب نجد النشيد الشهير «أنتم يا مقاتلي الله» الذي أرعب الأعداءَ المحتلّين والذي أثّر دائماً بعظمته القائمة على البساطة، والجلال، والثقة الهائلة:

«أنتم يا مقاتلي الله وشريعته

اطلبوا من الله عَونَه

وليكنْ رجاءَكم به:

وستنتصرون في النهاية...»

إن التسوية التي أسَّسها «ميثاق بال»، والنهاية المأساوية للحروب الهوسية (١٤٣٤)، والوضع السياسي الغامض حتى «جورج دي بونيبرادي» القائد العام للملكة، ثم الملك من ١٤٥٨ إلى ١٤٧١- لم تُنهِ الحربَ الكلاميّة بين الهوسيين المعتدلين والكاثوليك، والقادمين الجُدد، الأخوة البوهيميين، وفي جوٍّ من خيبة الأمل برزتْ صورةٌ لمفكّرٍ اجتماعي وديني حقيقي ذي أسلوب كثيف، هو «بيتر شلسيكي» (١٣٩٠- ١٤٦٠). وفي ١٤١٩- ١٤٢٠، عندما أُسلمتْ «براغ» للعنف، ردّ «شلسيكي» مباشرةً فكتب بحثه «في المعركة الروحية» ١٤٢١، وفيه يؤكّد أن المعركة الوحيدة المقبولة هي المعركة الروحية. وفي إحدى كتاباته «مقالة حول الطبقات الثلاث» ١٤٢٥، هاجم فيها الظلمَ الاجتماعي ونَبَذ القِسْمة التقليدية: وهي رجال الدين، الإقطاعيون، والأقنان. وعملاق الرئيسان الآخران هما تعليقاته ١٤٣٥ التي تضمّ خواطره كعلماني حول نصوص الأناجيل، وبحثاً طويلاً: «شبكة الايمان الحقيقي» ١٤٤٠، حيث عكَفَ على تحليل لا هوادة فيه للقوى الشريرة في قلب المؤسسة الكاثوليكية، معبّراً في الوقت نفسه عن رؤيته الخاصة للكنيسة والمجتمع. ويدين «شلسيكي» الدولة، ويرفض عدالتها، وجيشَها، ولا يَغفر

للتجارة والملكيّة الخاصة، ولا حتى التعليم العالي. ويرى هذا القارئ المتشدّد للتوراة، أن المسيحي يجب أن يطبّق بصرامةٍ مبادئَ الإنجيل.

وقبل موته، تشكّلت جماعاتٌ من الفلاحين ليترجموا بالأفعال مثله الأعلى للحياة الإنجيلية المسالمة. وفي ١٤٦٧ انتظموا باسم «وحدة الأخوة البوهيميّين (أو المورافيّين)». وبعد نصف قرن، وبعد أن تخلّى «الإخوةُ» عن الشطر الطوباني من مذهبهم. أصبحوا المدافعين المتحمّسين عن الثقافة الأنسية. وأعادت بوهيميا علاقتَها بالغرب. وأصبح «الإصلاح الديني» بأفكاره المسيحية جذريّاً، والذي سرعان ما دعمتْه فكرةُ التسامح –وهي فكرةٌ ترجمها المجلسُ التشريعي إلى قانون في عام ١٤٨٥– خميرةً روحيةً قويةً وعاملاً من عوامل التقدّم الثقافي والإنساني. وفضلاً عن ذلك، ترسّخ، بفَضلها، الوعي القومي التشيكي الذي ظل جان هوس، وكان من عادته أن يكّرر: «إن الحقيقة ستنتصر»، تجسيده الأكمل.

الأدب البيزنطي باليونانية

خلال هذه المرحلة، ظلت بيزنطة تنتج أدبها الخاص باللغة اليونانية الفصيحة، وهو يتميّز بالميل إلى البحث والاستقصاء، وبمتابعة تقاليد اليونان القديمة، وبالتلوين الديني الشديد.

وفي الميدانين الفلسفي واللاهوتي، ارتسم اتجاهان: الأول يبحث عن أرضيّةٍ للوفاق مع روما، ويمارس نوعاً من «الأنسية اللاهوتية» جامعاً تراثَ العصور القديمة، حتى في جوانبه «العلمية». والاتجاه الثاني تأملي، معادٍ لكل قوميةٍ، وهو يَنْزع إلى الانطواء على الذات. وهو يتمثّل في نزعة «التأمّل السكوني» الذي وُلِدَ في أديرة جبل «أثوس».

تمثّل هذه الثقافة البيزنطية شخصياتٌ من الطراز الأول، والمدافعان المتحمّسان عن تصوّف هذا «التأمل السكوني» هما «غريغوار بالاماس» (١٢٩٦-١٣٥٩) وكان راهباً رئيساً لأساقفة «تسالونيكي»، و«نيكولاس غابازيلاس» (١٣٢٠-١٣٩١). واجتهد «جيميست بليتون» (١٣٦٠- ١٤٥٢) الفيلسوف والأنسي، في أن يبعث لدى مواطنيه وعيَ الهيلينيّة. وبحثه «في القوانين» يعبّر عن ثقة مطلقة بالفكر الفلسفي الذي ينبغي له أن يُسهم في الكشف عن الحقيقة الصالحة في أعين الجميع، متجاوزاً جميع الاختلافات الدينية. وهو أيضاً مؤلف كتاب يُقارن بين فلسفة افلاطون وفلسفة أرسطو. كان «بليتون» خصماً للاتين، فأسهم في تطوير الأفلاطونية في فلورنسا. وترجم «ديمتروس سيدونس» (١٣٤٣-١٣٩٧)، من «تسالونيكي» المولع بالثقافة اللاتينية «الخلاصة اللاهوتيّة» «لتوما الأكويني». وهو مؤلّفُ بحثٍ يحاول أن يوفّق بين ميتافيزيقية أرسطو وأخلاق أفلاطون. ومراسلته مع مثقّفي زمنه وثيقة ذات أهمية رئيسة لمعرفة الحياة الثقافيّة في بيزنطة في القرن الرابع عشر. وانضمّ «جان بيساريون» (١٤٠٣- ١٤٧٢)، من «تريبيزوند»، ورئيس كهنة نيقية، إلى الوحدة اللاتينية وأصبح كاردينال الكنيسة الرومانية. كان لاهوتيّاً نشأ في «مدرسة المدرسيين» والتفت إلى الأفلاطونية التي رأى فيها «بعضاً من مبادئ اللاهوت الحق». وهو مؤلّف الكثير من الأعمال التاريخية.

بلغاريا: الأدب و «التأمل السكوني»

سهّل إنشاءُ الملكية البلغارية الثانية، في ١١٨٥، تطوّر الآداب التي بلغتْ ذروتها في القرن الرابع عشر. وأسهم عهدُ «إيفان الكسندر» (١٣٣١-١٣٧١) في تعزيز الرصيد الثقافي في الأديرة التي وُلدتْ فيها عدةٌ مدارس، قرب العاصمة، «تارنوفو» على الخصوص. وبدأت حينئذٍ بلغاريا، مرةً أخرى، تؤكّد نفسها في البلدان البلقانية والسلافية وكانت الأديرة المراكز الوحيدة للحياة الأدبية والفنية، بسبب الغياب الكلي للنخبة الفكرية العلمانية وللفئة المثقّفة في المدن. وكانت هذه الثقافة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنزعة التأمّلية السكونية البيزنطية التي كان «تيودوس من تارنوفو» أبرز ترجمانٍ لها. كان تلميذاً لـ «غريغوار سينا»، ومترجماً لأعماله، فأسّس المدرسة التأمّلية في دير «كليفاريفو» ونشأ فيه تلاميذ بلغاراً وصرباً وفالاشيين وهنغاريّين.

وفي عهد «إيفان ألكسندر»، أصبحت هذه الحركة الصوفية التأملية مذهباً رسميّاً، وانطلقتْ انطلاقةً كبيرةً مع «أوتيم» (١٣٢٠- ١٤٠٢) بطريرك «تارنوفو» من ١٣٧٥ إلى ١٣٩٣. كان «أوتيم» لاهوتيّاً لامعاً، وهيلينيّاً ممتازاً، ومترجماً ومربياً، فدافع بكثير من القوة والمثابرة عن الأشكال التقليدية للحياة الثقافية والروحية في بلاده وعارض كلَّ اتصال مع أوروبا القريبة. وبعد إقامة طويلة في القسطنطينية وفي جبل «أثوس»، عاد إلى بلغاريا حيث أسّس، في ١٣٧١، في دير «الثالوث المقدّس»، مركزاً للدراسة سُمِّي فيما بعد «مدرسة تارنوفو». وهو وراء الإصلاح الذي مسّ الميادينَ الدينية واللغوية والأدبية في آنٍ معاً. وبإدارته، شُرِع في مراجعة الكتب

الكنسية التي تضمّنتْ اختلافات بارزة، سواء بالنسبة إلى الترجمات التي قام بها «سيريل» و «ميتود» وتلاميذهما أم بالنسبة إلى أصولها اليونانية. وشُرِعَ في تعديل الإملاء، وأُنجزتْ ترجماتٌ جديدةٌ للنصوص الدينية اليونانية. وظلّ الطموحُ إلى الأسلوب الرفيع الذي يستغلّ موارد البلاغة البيزنطيّة، أحدَ الهموم الدائمة. ومن المهم أن نلاحظ دون محاولة التفكير في تأثيرٍ محتمل، أن إصلاح «أوتيم» يتلاقى، من جهة النظر الزمنية، مع نشاط الأنسيين الأوروبيين الغربيين في قطاعي فقه اللغة والترجمة.

وفيما يتعلّق بالفنون التي مُرستْ، أظهرت مدرسةُ «تارنوفو» إيثاراً خاصّاً لسيرَ القديسين والمدح. وأشهرها ما ألّفه «أوتيم»، وعلى الخصوص: «حياة القديس جان دي ريلا» و «حياة القديسة باراسيف»، و «مدح القديس قسطنطين والقديسة هيلانة».

ونَشَر «غريغوري كامبلاك» (١٣٦٤- ١٤١٩)، وكان أشهر تلاميذ «أوتيم»، مبادئ مدرسة «تارنوفو» في بلاد الصرب، حيث كتَب كتابين هامين: «حياة إيتيين ديكانسكي» و «حكاية نقل رفات القديس «باراسكين». في ١٤٠٩ قصَد «كامبلاك» روسيا. وأصبح أسقفاً في «كييف»، في ١٤١٤. وفي مجمع «كونستانس»، حاول عبثاً أن يوفّق بين الكنيستين الشرقية والغربية. ووفّرت له أعمالُه - حياة القديسين، المواعظ الكثيرة، والمدح- مكانةً هامةً في التاريخ الأدبي البلغاري والصربي والروسي. وأشهر تأليفاته: «مدح أبينا أوتيم» يُقدّم معلّمه لا كلاهوتي وأخلاقي وكاتب واسع النفوذ فحسب، وإنما كرجلِ عملٍ شجاعٍ مدافعٍ عن العاصمة البلغارية وسكانها في وجه الغازي التركي. ووَصَف موقف البطريرك المُفعم بالكرامة والنبل لدى سقوط «تارنوفو» لوحةً مؤثرة ذات جمال نادر.

في بداية القرن الخامس عشر، عَرَفتْ النخبةُ الثقافية البلغارية مصيراً مأساوياً بعد الاحتلال العثماني: إذ أُبيدَ القسمُ الأكبرُ منها، ما عدا بعض

المثقفين الذين تمكّنوا من الهرب إلى الخارج. وأصبح عددُ المثقفين بسرعة عدداً تافهاً، وفقدت الثقافةُ العالمةُ كلَّ نفوذٍ لها من أجل تعزيز الثقافة الشعبية. وقد تركتْ مدرسةُ «تارنوفو» آثاراً دائمةً في تطور اللغة والأدب، في روسيا وبلاد الصرب على الخصوص. وفي رومانيا، استُخدمت السلافونية البلغارية زمناً طويلاً كلغةٍ كنسية. وشاعت أعمالُ «أوثيم» وتلاميذه من جبل «آثوس» حتى القدس.

فجر الأشياء الفضلى

من البندقية انطلق «ماركو بولو»، وإلى البندقية عاد ونشر كتابه المُذهل: «كتاب العجائب» (١٢٩٨- ١٢٩٩) المكتوب بالفرنسية. وهكذا فإن المدن الإيطالية التي التفتت إلى ثروات الشرق التجارية والعقليّة والتي دفعتْها ديناميةُ الغرب، يسّرت، قبل غيرها تجديد الآداب. لقد وُلد «دانتي»، و«بترارك»، و«بوكاشيو» في «توسكانا» وكتبوا بلغة البندقية المدينة الواسعة الثراء، وعرفتْهم أوروبا بأسرها. ووجدت رشاقةُ «الديكاميرون» صداها في «حكايات كنتربري» الفرحة. إن سَفْحي النهضة السعيدين، «فجر الأشياء الفُضلى» الذي رحَّب به «بالمييري»، نجده في هذه النادرة التي تُروى بصدد بترارك: تسلُّق جبل «فانتو»، بالرغم من تحذير فلاّحٍ قال إنه لم يَحْمل سوى الجراح والاحديداب من مثل هذه المغامرة، واكتشفت الألب والرون ومرسيليا. هذا السفح المظلم للانطلاقة الجديدة المعطاة للفكر الذي ليس بوسع الكنيسة الرومانية أن تديره بأكمله، اكتشفه «جان هوس» ودفع حياتَه ثمناً لذلك. لم يكن العالم المسيحي مستعدّاً بعد لقبول الإصلاح. وتابع آخر القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر هذا السير المزدوج: هناك من جهة، تطوّرُ الأنسية في إيطاليا وانتشارها في أوروبا؛ ومن جهة أخرى، الرغبة المتزايدة وضوحاً في تجديد الكنيسة، وجعلها تَقْبل بالمكانة التي يريُد الإنسان أن يحتلّها في هذا العالم.

القصة القصيرة

القصة، بين أنواع السرد القصصي القصيرة، فنٌ يصعبُ تعريفه: فالحدود بينها وبين الحكاية ليست واضحةً دائماً، والوظيفة التي أوكلتْ إليها تغيّرت تغيّراً كبيراً خلال القرن. بيد أننا نستطيع، عبر مختلف الأشكال التي اتّخذتها، من العصر الوسيط إلى أيامنا، ومن بوكاشيو إلى تورغني لندغرين، أو «سان أوفاولان»، أو «كوستاس تاكستيس»، أن نرسم بعض الحدود.

ويبقى هذا اليقين وهو أن الأرض التي كانت مصدراً للقصص القصيرة المكتوبة بلغة غير اللاتينية هي «توسكانيا».

لمَ ظهرتْ في توسكانيا بالذات، بدءاً من العقود الأخيرة في القرن الثالث عشر مجموعاتُ القصص القصيرة لمؤلّف مجهول؟ لا شك أن ثقافة هذه المنطقة، في ذلك الزمن، ترجمتْ إلى اللغة العامية، وبطريقة سريعة وكثيفة مثل هذه العدد من النصوص اللاتينية، الدينية والتعليمية والتاريخية، بحيث يمكننا أن نكتشف في ذلك الضرورة العميقة لفتح مصادر المعرفة كانت محصورة حتى هذا الزمن في مَنْ يعرف اللاتينية، وذلك في سبيل جمهور النواحي الجديد الذي كان متشوّقاً إليها. لقد تحولتْ الثقافةُ من ثقافةٍ «دينية» إلى ثقافةٍ برجوازية؛ ولم يكن بوسع هذا التحوّل إلا إن يُصيب الفنون التي ترمي إلى التسلية، وكذلك الفنون التي تَهْدف إلى التثقيف، وفي المقام الأول «المثل»، وهو السّلَفُ اللاتيني للقصة القصيرة.

توسكانيا مهد القصة القصيرة

كان في حوزة الذين شاركوا في هذا التحول للسَرْد القصصي مواد أخرى أكثر جانبية. وهكذا، ففي «توسكانيا»، تُرجم نصّان من أصل شرقي إلى اللغة العامية: «النظام الإكليركي» «لبيدور دي ألفونسو» (١٠٦٢-١١٠٠)، وهو طبيب يهودي اعتنق المسيحية وأعاد بالفعل كتابة «بانشاتانترا» (الكتب الخمسة)، وهو كتاب هندي يعود تاريخه إلى القرن الثاني بعد الميلاد ويقدّم الحكايات المُدْرجة في إطار؛ «كتاب الحكماء السبعة»، وهو عمل تُرجم إلى عدة لغات (الفارسية والعربية واليونانيّة والعبرية واللاتينة). وإذا أضفنا ترجمةَ «حكايات الفرسان القدامى» في الوقت نفسه، الآتية من ترجماتٍ أخرى لمجموعات تاريخية مادّتها روميّة ومن حكايات فرنسية، فنحن مضطرون إلى التسليم أن القصة التي تُدعى «توسكانية»، والتي آذنت بها القصص التي بلغتْ رائعتَها مع «ديكاميرون» بوكاشيو، ليس لها أصلٌ وحيد.

في مقدمّة هذه القصص يخاطب المولِّف نخبة جمهوره البرجوازي والذين هم «نبلاء وفضلاء بأقوالهم وأفعالهم» والذين يُقدّمون بذلك «مرآة لأكثر الناس حرماناً» ولكي يتعلّموا فنَّ الإمتاع بالكلام، يُثْبت في كتابه «بعضَ المحسنّات اللغوية، وبعض المجاملات الرقيقة، والأجوبة المصيبة والمآثر العظيمة والهِبات الحسنة وقصص الحب الجميلة. وهكذا تُسَدّ الفجوةُ الثقافيّة الموجودة دون شك في صميم البرجوازية، وهكذا سيجد الذين لا يعرفون والذين يرغبون في المعرفة الفائدة والمتعة».

موضوعات «مجموعة القصص القصيرة»

مادةُ القصص عظيمة التنوّع: المؤلّفون الكلاسيكيون (شيشرون، أوفيد، فاليرمكسيم، ديوجين اللائرسي)، إلى «النظام الإكليركي»، إلى كتاب الحكماء

السبعة، إلى أسطورة «برلام وجوزافات» (وهي نَقْل غربي لحياة بوذا) إلى الرسالة الموضوعة للكاهن «جان» (الملك المسيحي الأسطوري للهند)، وحتى الحكايات الشعبية المنظومة و «رواية الثعلب». يمكن لذلك ألاّ يُهضَم، لكن السحر فَعَل فعله بفضل السعي إلى التنميق الأسلوبي القائم على الإيجاز. وقد وحَّد بعضُهم بين هذا السعي إلى الإيجاز مع المميِّزات الأساسية للقصة، على الأقل في بداياتها.

يكمن سببُ هذا الاختيار في الامتياز الذي مُنِحَهُ، في داخل السَرْد الحكائي، الكلامُ الذي يُبرز تفوّقَ الفارس والنبيل، ورجلَ الثقافة أيضاً: كلُّهم مدعوّون إلى الدفاع، بطرقٍ شتّى،عن أحبِّ القيم إلى المؤلف: الرقّة والكرم والبهاء. إن شخصيات العصور القديمة والمعاصرة، ورجال البلاط والملوك، والإقطاعيين والفرسان يتتالوْن في هذه الحكايات والنوادر دون أن تحافظ على شيءٍ من أصلها الأدبي المحتمل، وقد دُمِجتْ في الحكاية التي هي في تناغمٍ تام مع قِيم العصر.

بوكاشيو والديكاميرون[١]

الأسباب التي حَثَتْ بوكاشيو على كتابة «الديكاميرون» أشدّ إلحاحاً من الأسباب التي ساقتْ إلى كتابة «مجموعة القصص القصيرة». لقد تخيّل شباباً هربوا من الطاعون واعتكفوا في منزلٍ، في الهضاب التوسكانية حيث كان كلّ واحد منهم، وخلال عشرة أيام كاملة، يروي، تحت إشراف أحدهم ويُدعى ملكاً أو ملكة، قصةً موضوعُها حرٌ أو مفروض؛ وينتهي اليومُ بأغنيةٍ، كما يحتوي على رقصات وولائم وجميع أنواع التسليات الاجتماعية السارّة.

---

(١) الديكاميرون معناها الأيام العشرة. المترجم

يمجد «بوكاشيو» جميع قيم «مجموعة القصص القصيرة» (الرقة والسخاء والبهاء ولا سيما فنّ الكلام) ولكن بعاطفة من الأسف الأشدّ، لأن هذه القيم تهدّدها العقليّةُ الجديدة الملتفتة إلى الربح.

آذَنَتْ الديكاميرون فعلاً بفنّ أدبيّ جديد: مجموعة قصص يضمّها إطار، «إفريز» لم يلبث أن وجَدَ معادلاً له في انكلترا مع «حكايات «كنتربري» «لشوسر» الذي نظّم إطارَ حكاياته على نحوٍ مختلف فأوكل كلاً من حكاياته إلى مجموعةٍ من الحجاج الذاهبين من «سوث وارك» إلى «كنتربري». وكلُّ حاج موضوعٌ لصورة مرسومة بدقة (واشتُهرت صورةٌ برجوازية «باث»)، وتُذكّر حكاياته برواية الحب الرقيق، وبالقصص الشعبية المنظومة شعراً، وبالأمثال الأسطوريةَ مع كثير من التفنّن والاستقلال.

على خطا بو كاشيو

في إيطاليا، حَذا كثيرٌ من المؤلفين حَذْوَ بوكاشيو، ومنهم «جيوفان فرنسيسكو ستراباروﻻ» (مات بعد ١٥٤٧)، من «كارافاجيو» قرب «برغام»، ومؤلّف «ليالٍ مسلّية» (١٥٥٠- ١٥٥٣)؛ و«جيوفان باتيستا جيرالدي» الملقّب بـ «سنزيو»، من «فيراري»، ومؤلّف «مائة حكاية»، وهي في الواقع مائة وثلاث عشرة؛ و «جيوفان باتيسيا بازيل» من نابولي مؤلّف «حكاية الحكايات» وتُدعى «بنتاميرون» (١٦٣٤- ١٦٣٦).

في أثناء القرون الثلاثة التي استمرّ فيها التأثيرُ الحيوي للديكاميرون، لم يحدث سوى مرةٍ واحدة (في كتاب جيرالدي) حَدَثٌ تاريخي هام يبرّر اعتكاف الرُّواة في مكانٍ منعزل: والمقصود به نَهْبُ روما في ١٥٢٧. أما فيما سوى ذلك، فقد كان الابتعادُ عن العالم اليومي، واختيار مكانٍ شعريٍّ للاعتكاف من أجل مزاولة أفراح السرد الروائي بكل حرية، كان ذلك تكريماً لابتكار بوكاشيو.

كما أن بوكاشيو قلّد في قصصه المأساوية والكوميدية، لكن على نحوٍ أقلّ حرفية ممّا زُعِمَ.

وثمّة آخرون لم يُتابعوا نموذج «الديكاميرون»، وآثروا أن يُدرجوا قبل كل قصة رسالةَ إهداءٍ هي أيضاً مفتاح القراءة: منهم سالير نيتانو، مؤلف «مجموعة قصص» أخرى (١٤٧٦)، وهي عملٌ يشدّد على معاداة الإكليروس الموجودة في الديكاميرون، و«ماتيو ماريا بانديلو» من «كاستيل نيوفو سكرينيا»، وقد أصبحت قصصهُ «القصص ١٥٥٥- ١٥٧٢» مع قصص «جيرالدي» نصوص القصص الإيطالية المعروفة أكثر من غيرها في فرنسا وانجلترا، والتي تُرجمتْ واقْتبستْ. فَمِنْ «بانديلو» استمدّ شكسبير «روميو وجولييت»، و «كثير من الضوضاء من أجل لا شيء»، ومن «جيرالدي» استمدّ «عطيل» و «كَيْلة بكَيْله»، بينما جاء «تاجرُ البندقية» من «بيكوردن» لــ «فيورنتينو». ولْنضفْ إلى المقتبسين للمسرح اسميّ «لوبي دي فيجا» الذي استمدّ من الديكاميرون موضوع ثماني كوميديات ليس لها شأنٌ كبير، و«موليير» الذي استلهمها من أجل الفصل الثالث لــ «جورج داندان» ١٦٦٨.

مصير الفن القصصي

انحرفتْ «مرغريت دي نافار»، مؤلفة «الأيام السبعة» (هبتاميرون)، عن بوكاشيو فأعلنت أنها حدّدت لنفسها مهمّة وهي «ألاّ تكتب قصةً لا تكون قصةً حقيقية». وتكمن الضمانةُ في إطارٍ تتدخّل فيه شخصياتٌ تحرّروا حقّاً من كل حكم مُسبّق، لكن «بارلمانت»، الناطق بلسان «مرغريت»، يفرض نفسه في نهاية الأمر، بدعوته المستمرة إلى النزاهة والحقيقة. ومن ثمّ امتزج الواقع بالعبرة الأخلاقية، وهما يتجليّان في الحكايات المأساوية. وبمعنىً ما،

يكمّل النصُّ الآخرَ، وتقع «الأيامُ السبعة» مع ذلك على خط ذريّة الديكاميرون. وكما قال «لافونتين ليبرّر القصصَ الشعرية المستمدة من بوكاشيو ومن «الأريوست» ١٦٦٥، يمكننا أن ننهل من «الروح الإلهية» لأحدهما بمقدار ما ننهل من مهارة ملكة نافار». يمكننا أن نقول مثل ذلك عن الحكايات الأخرى التي قلّدت بوكاشيو، ولم تُذْكَرْ والتي ابتسم لها الحظُّ بفضل لافونتين. لكن في منتصف القرن السابع عشر هذا، وبغضّ النظر عن الترجمات (في انجلترا مثلاً لم يُتَرجم الديكاميرون كاملاً إلا في ١٦٢٠) لم تعد القصةُ التي ابتكرها بوكاشيو والتي زاولتْها أوروبا بأسرها، سوى تسلية قصصيّة واجتماعية. وليس من قبيل المصادفة أن ترجحَ الموضوعاتُ الماجنةُ لدى لافونتين.

في القرن السابع عشر، لابدّ من الالتفاف إلى إسبانيا بحثاً عن أعمالٍ تتجاوز الدائرة السحرية للديكاميرون. وكانت مجموعة «الكونت لوكانور» لـــ «خوان مانويل»، وهي مجموعةٌ تهذيبية للخرافات الحكمية المستمدة من التقاليد الشرقية والأساطير القشتاليّة، والرامية إلى تربية البطل أطلق اسمه على المجموعة، قد كشفتْ عن قدرةٍ شخصيّةٍ خالصة لإعداد المادة القصصية، وذلك ما أكّده فيما بعد «كتاب الحب السعيد» لرويز، وهو قصيدةٌ لسيرة مكّرسةٍ لمختلف تجلّيات الحب الغنية أيضاً بالأمثال المُدرجة في الحوار لتصوير وتثبيت الأحاديث التي رواها المؤلّف. ويعود تاريخُ أول سلسلة من «القصص النموذجية» «لسرفانتس» إلى ١٦١٣. وينقصها الإطار وجميع الركائز الأخرى في الحكاية. ومع أن هذا الكتاب يَستلْهم التقاليد الإيطالية، إلا إنه يَعْكس واقع بعض المدن (إشبيلية، مثلاً) ويَنّم بخاصةٍ على معرفة ببنيتين أدبيتين غريبتين عن بوكاشيو: حكاية التشرّد والحوار

الإيراسمي. والأبطالُ، التلميذُ الذي يظنُّ نفسه من زجاج «مُجاز الزجاج»، والكلاب التي تفكّر في العالم «ندوة الكلاب» لهم دلالتهم على القلق، والاضطرابات التي ينفتح سردُ سرفانتس القصصي المُنعتق من «بوكاشيو».

القصة بين النزعة الرومانسية والنزعة الطبيعية

في هذا الاتّجاه، مع تنوّعٍ في الأشكال ووفرةٍ في المواد التي يتعذّر إعطاءُ ثَبْتٍ كامل بها، اتّجهت القصةُ بدءاً من القرن الثامن عشر. وفي القرن التاسع عشر فقط، امتلكتْ القصةُ ميّزات خاصّة بها، مختلفة عن خصائص الرواية التي ظلّت عليها حتى الآن. والمصير الجديد للقصة جرى كاملاً في الحقبة الرومانسية مع انتشار الحكاية التاريخية والحكاية الخيالية. ووجدتْ فرنسا بين ١٨٢٠- ١٨٣٠ تعارضاً أساسياً بين طريقة العصر الوسيط التي تستحضر ذكرى الماضي، والتي نعثر عليها في روايات «والترسكوت» التاريخية، وبين الطريقة الساخرة والعابثة للحكايات الموجزة لدى «هوفمان»: «نزوات على طريقة كالو» (١٨١٤- ١٨١٥)، و «ليليّات» (١٨١٧)، وحكايات الأخوة «سيرابان» (١٨١٩- ١٨٢١). إن أصالة وحيويّة هذه الأعمال التي تدعونا إلى أن نلاحظ كم كانت الحدود بين القصة القصيرة والحكاية مائعةً، معترفٌ بهما في أوروبا الأدبية في أواسط القرن التاسع عشر. إن حكايات «نودييه» الخيالية، وحكايات «تيوفيل غوتييه» مستوحاةٌ من هوفمان؛ و «سيّدة البستوني» لبوشكين ١٨٣٦ وحكايات «سان بطرسبورغ» لغوغول، وقصص الكتّاب الإيطاليين (وهم مؤلفون يمكن أن ندعوهم بوهيميين) تشهد أيضاً على تأثير «هوفمان».

وقد أثّرت قصص «بو» التي غدتْ شهيرةً بترجمة بودلير لها، تأثيراً شبيهاً بتأثير «هوفمان». والترجمة الفرنسية لحكاياته الخارقة (١٨٤٥) عرّفتْ أوروبا بأول عمل قصصي كبير من أصلٍ أمريكي، مع القصص الخيالية، «قناع الموت الأحمر»، «الخنفساء الذهبية»، «الهرّ الأسود»، ولكن الكتب التي استُهلّت بها طباعة الحكاية البوليسية تلقى تقديراً خاصّاً. و «دوبان» هو بطل التحريّات التي تُدعى «القتل المزدوج في شارع مورغ» و «الرسالة المسروقة»... وقد فقدت القصةُ البوليسية مع الزمن السحرَ المُثير للقلق في تلك الأعمال: وهي تغدو في آنٍ واحد أكثر تقنيةً وأكثر آليةً؛ وهذا ما أتاح لها أن تثير اهتمام جمهورٍ أوسع، وأكثر سطحية، وأسهل افتتاناً.

لكن في أواسط القرن، غدا شكلُ القصة الذي يُؤْثِره الناس هو الشكل المتولّد من الرواية «التجريبية» «لزولا» رائد المذهب الطبيعي. وقد انجذب «موبسان» برهةً من الزمن إلى هذه المدرسة، لكنه كان على الخصوص تلميذاً «لفلوبير» (مؤلف قصص رائعة طويلة «ثلاث قصص» ١٨٧٧)؛ وبدءاً من «كتلة الشحم» ١٨٨٠، خلق «موبسان» لوحةً كاملةً للمجتمع الفرنسي، تكاد تشابه اللوحة التي يقدّمها لنا بلزاك في «الكوميدية البشريّة». وذلك في حكايات «منزل تيلييه» ١٨٨١، ثم «الآنسة فيفي» ١٨٨٢... كما نشر قصصاً خيالية: ففي مقابل «حكايات هزلية» لبلزاك نجد حكايات الخيال الغريب والجنون لدى موباسان: «الخوف»، «مجنون»، «هورلا» (فلوبير» كتب أيضاً مذكّرات مجنون). وفي الحقبة نفسها، كان سيد القصص الحقائقية الإيطالية هو الصقلّي «جيوفاني فيرجا» مؤلف «حياة الحقول» ١٨٨١، و «قصص فلاّحية» ١٨٨٣. ويجب أن نضيف «قصص بيسكارا» ١٩٠٤ لـــ «دانتزيو» الذي يَميل مع ذلك إلى تَذْويب الحكاية في الشعر، فأسهم بذلك في تقليص استقلالية القصة القصيرة في أدب القرن العشرين، وهو ما لا ينبغي أن يغيب عنا.

القصة القصيرة في القرن العشرين

بدلاً من أن نستخلص نتائج سابقة لأوانها حول تقدّم الرواية على القصة القصيرة في بداية القرن العشرين، لا بدّ من أن نذكّر بكاتبين كبيرين للقصص القصيرة في آخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وكلاهما مؤلف مجموعات قصصية: تشيخوف الذي تنحّى شيئاً فشيئاً عمّا هو كوميدي لدى غوغول ليعتنق الأسلوبَ المؤثّر (السهوب) ١٨٨٨، وهي رمزية، و«الراهب الأسود» ١٨٩٦؛ وبيرانديلو الذي تنطلق «قصصٌ لعام» له من المضحك الغريب (عندما كنتُ مجنوناً ١٩٠٢) لتشهد على أزمةٍ وجودية تقود إلى تفكّك الشخص الذي دمّرتْه آلياتٌ اجتماعيةٌ مُستَلِبةٌ (يوم، بعد موته).

واليوم، وبعد عدة عقودٍ، وربما في موازاة تغيّرات إيقاع الحياة وعادات القراءة، تعاظمت مكانةُ القصة في الحقل الأدبي الغربي. والشغف بالقصة القصيرة، في العالم الأنجلو ساكسوني، وفي اسكندنافية، وفي القارة الأمريكية، يجعل منها فنّاً شائعاً راسخاً. والقصص القصيرة تغزو جميع رفوف مكتبة بابل: «حلم الدرج» ١٩٧١ للإيطالي «دينو بوزاتي»، «الجريمة الحلوة لحامل الغدارة» للإسباني «خوسيه سيلا»، وذلك يُظهر أهميةَ فنٍّ يتعاطاه في أوروبا المتوسطية «تاكتيس» في اليونان، و «صوفيا دي ميلوبرينر» في البرتغال.

وفي الشمال كانت الظاهرةُ أكثر تجذّراً. قصص «سيغزيدلنز» في ألمانيا، و«سين اوفاولان»، و «موت بولجر»، و«أيدنا أوبريان» في إيرلندا، تشهد بذلك. فهل «القصة القصيرة» هي نمط الكتابة الأكثر تناغماً مع العالم المعاصر؟ وهذا ما يَدْعو إلى التفكير فيه الإنتاجُ الاسكندنافي. فعلى إثر كتّابٍ دانماركيين مثل «أندرياس ولّيم هينيسين» أو «كارين بليكسين» ينظر جيلٌ كاملٌ إلى فنّ القصة القصيرة بكونه نمطَ الكتابة المفضّل: فالأحداث

والعواطف تُستَحضَر بكثير من البساطة والاعتدال. و«تارجي فيساس»، في النرويج، و«إيفاكلبي» و«روزا ليكسوم» في فنلندا، و«إيفند جونسون» و«ستيغ داجرمن» و «لارس اهلين» و«تورغني لندغرين» في السويد... من أسلوبهم الخالي من الزخرفة يَنْشأ تأثير القصة في القارئ.

تحتفظ القصةُ المعاصرة ببعض ميّزاتها الأصلية، ومنها الإيجاز، لكن اللهجة تغيّرت. لقد ابتعدت عن النوادر المسلّية، المليئة بالمحسّنات، والماجنة أحياناً، على غرار «بوكاشيو»، وغدت في الغالب استحضاراً لوحدة الفرد، وتديداً بعنف المجتمع حياله، وذلك عبر الحكاية الموجزة، باستثناء النهاية، والعارية من التأثير الباهر.

جان هوس

في العصر الوسيط، وبين الكثير من الرجال الذين عُذِّبوا كأصحاب بِدَعٍ في الدين (هراطقة)، دَفَع «جان هوس» (١٣٧١-١٤١٥) حياته ثمناً لالتزامه التام إصلاح آداب كنيسته، ومن هنا بالذات، ومقاومةً كبار ممثّليها ومنهم البابا.

الكتاب المقدّس: السلطة الكافية

كان يتصرّف باسم الحقيقة، باسم الكتاب المقدّس «السلطة الكافية» برأيه، لكل مسيحي. واستند إلى حقّ العقل في البحث وفي تفسير النصوص المقدّسة بحرية. وطالب أيضاً بالحقّ في رفض التفسير القائم على القوة، وبالحق في عدم الطاعة.

وفي مجمع «كونستانس»، أجاب العميدُ السابقُ لجامعة براغ بدقة عن كل نقطة - خاطئةٍ غالباً - من الاتهام وطلب من قضاته، وقبل الكل من «جان جيرسون» و«بييردايي»، أن يذوّروه «بكلام الله» وكان جوابهم واحداً لا يتغيّر، لقد دعوه إلى التراجع عن آرائه. فقال: إن ضميره يمنعه من التنكّر لنفسه...

وبعد أربع سنوات، في اليوم المشؤوم، السادس من تموز، أمرّ ساعدُ الكنيسة الزمني، الإمبراطورُ الروماني الجرماني، أخو ملك بوهيميا، بإحراق

«المهرطق» حيّاً وبرَمي رماده في «الراين»، فهبّت العاصمةُ التشيكية وتبعتْها بسرعة جميعُ البلاد ضدّ الكنيسة والإمبراطور، باسم المعلم جان ولأول مرة، في التاريخ الأوروبي، تنتصر أمّةٌ بأسرها لشهيدها.

وفي ١٤٨٥، بعد سنين من القتال، عقد المجلسُ التشريعي صلحاً دينيّاً بين الهوسيين والكاثوليك. ولأول مرة، في قارتنا، تقوم وتتّخذ طابعاً قانونيّاً فكرةُ التسامح الديني الذي استمرّ بعناية شديدة حتى سحق الدول البروتستانية التشيكية على أيدي آل «هابسبورغ» الكاثوليك، في معركة الجبل الأبيض (١٦٢٠)، وهي علامة إعادة الكاثوليكية للبلاد التشيكية بالقوة.

إصلاحٌ قبل الإصلاح

لا يَعترف المؤرخون الغربيون للحركة الهوسية إلا بصفة «ما قبل الإصلاح»، وقد عُبِّر عن دوره في السياق الدولي -بشيءٍ من الإجمال- بعبارة شهيرة: «هوس ولّد لوثر»، كتبَ لوثر ذات يوم: «نحن جميعاً «هوسيّون» دون أن نعرف». ونشر الطبعة الألمانية من «في الكنيسة» لهوس. وكذلك عَمِلَ على ترجمة رسائل المصلح إلى اللاتينية.

وفي فرنسا، لم تتقدّم المعرفةُ بالمهرطق التشيكي، ويعظم التقديرُ له إلا مع «بوسويه» و «لنفان». وجاءت إعادة التقدير له مع الثورة الفرنسية، ومع روايات ودراسات «جورج ساند أو قصائد فكتور هوغو الذي لا يتردد في وضعه بين أنبل وجوه الإنسانية: «المسيح، سقراط، جان هوس، كولومبوس».

بالنسبة إلى التشيك، يظل جان هوس أحد وجوههم الرمزية، رائد الحقيقة والضمير، أي إنه وجة أخلاقي شامل. وفي القرن التاسع عشر عَدّ المؤرخ «بالاكي» الفترة الهوسيّة قمة التاريخ القومي، وجعل الفيلسوف «مازاريك» من جوهر الإصلاح التشيكي المحور الإنساني لفلسفته القومية.

أما الكاثوليك الذين نسوا ما يفصلهم عن هوس؛ فهم يلحّون منذ زمنٍ قريب على هذه البداهة وهي أن «قلب هوس» لم ينقطع عن كونه «كاثوليكيّاً»، ليطلبوا من روما إعادةَ التقدير إلى مَنْ كان يُطيع أمرَ عقله وضميره - إلى الكرامة الإنسانية.

دانتي DANTE

(١٢٦٥ -١٣٢١)

«القصيدة المقدّسة التي وضعتْ السماءُ
والأرضُ يديهما فيها».
(دانتي – الفردوس)

«للتعريف بإنسانٍ، إذا سلّمنا بإمكان معرفته، تحتاج الروايةُ المعاصرة إلى خمسمائة صفحة أو ستمائة، وتكفي دانتي لحظةٌ واحدة. وفي مدى لحظة واحدة يُعرِّف الشخصَ إلى الأبد. إن دانتي يبحثُ لا شعوريّاً عن اللحظة المركزية. وقد حاولتُ، من جهتي، أن أفعل الشيءَ نفسه في قصصي، والاكتشافُ، الذي كان اكتشاف دانتي في العصر الوسيط، والذي يقوم على تقديم خلاصة حياةٍ كاملة في لحظة واحدة، قد فتنني دائماً».
(خورخي لويس بورخس. سبع ليالٍ)

الكوميديا: مِداد الخلود

«الكوميديا الإلهية (١٣٠٤- ١٣٢١) قصيدة مجازية – في ثلاثة أجزاء ومائة نشيد – تقود الشاعر، وعَبْرَ الشاعر، تقود الإنسانية من «الجحيم» إلى «المطهر». للوصول أخيراً إلى «الفردوس».

الكلمةُ، القدرُ، المكتوبة بمداد الخلود، «القصيدة المقدّسة التي وضعتْ السماءُ والأرض يديهما فيها»، تكثّف بذلك تاريخَ الناس والكتب في حركةٍ، في سِمَةٍ، في علامة منقوشة، وكأن الكوميديا الإلهية سجلُّ الخلود العِمادي. كلُّ شيء، الأمكنة والكتب، والتوراة والكلاسيكيون، وتاريخ فلورنسا وحياة «دانتي أليغييري»، كل ذلك قد ثُبِّتَ وقُضِيَ فيه، وأُنْزِلَ في معمارٍ أبدي يرتفع من أعماق الأرض (من جوف الجحيم المخروطي العميق)، إلى قمّة: عدن (حيث ينتهي صعود جبل المطهر)، لتُفْضي «مفتوح الجناحين» إلى مجد السموات (إلى الفردوس).

لكن ما يهمّ دانتي أكثر من السير المجازي نحو الله، هو إرادة الشاعر أن يُجذِّر الكتابة في ثبات النجوم، «في قبّة السماء الأبدية». وهذا هو السبب الذي من أجله يُنهي كلاً من الأجزاء الثلاثة ببيتٍ من الشعر يُحيل إلى النجوم.

نشيد متواضع

بيد أن هذا النص يظل كوميديا قصيدةٍ مكتوبةٍ في «نشيدٍ متواضع» بلغة الحياة اليومية، مُعْرِضاً عن لاتينية «فيرجيل» الذي كان مع ذلك نموذجاً يُحتذى، بالنسبة إلى دانتي. ويوضّح دانتي: «إنها كوميديا، نشيدٌ عاميٌّ تقريباً»، وهو بذلك يُحيل إلى موضوع قصيدته وإلى اختيار اللغة التوسكانية. وهو اختيار تمّ أيضاً نظراً للمسار: «تتّخذ الكوميديا من صعوبات الوضع نقطة انطلاق لها، لكن مادتها تنتهي بخاتمة سعيدة، كما يرينا ذلك «تيرنس» في كوميدياته».

فلكي يصف دانتي «خشونة» الجحيم أحبَّ أن يستخدم القوافي الخشنة والمبحوحة التي تليق بهذه «الجحور المفجعة». والحقُّ أن الشاعر يَبْحث عن التطابق التام بين اللغة والموضوع: «ومن أجل ذلك بالذات دَعَوْنا قصيدتنا كوميديا الواقع، إننا إذا نظرنا إلى مادتها، فهي في البداية فظيعةٌ ومثيرةٌ للاشمئزاز، إذ الموضوع هو الجحيم، لكنها في النهاية سعيدةٌ ومرغوبة ومؤاتية، إذ الموضوع هو الفردوس؛ وإذا اقتصرنا على الكتابة فهي مألوفة وبسيطة إذ اللغةُ لغةٌ عاميّة تُعبِّر بها النساء فيما بينهن. هذه المادة «الفظيعة والمقزِّزة» تميِّز الجحيمَ كلَّه، مع واقعية أُلِحُّ عليها: «العتبةُ الفظيعة»، والرمالُ الفظيعة» و«القرقعةُ الفظيعة» يُعلَنُ عنها في تدرّجٍ «بابلي» عند مدخل الجحيم، في النشيد الثالث:

«لغاتٌ شتى، ولهجات فظيعة،

كلمات الألم نبرات الهياج،

أصوات قوية، أصوات الأيدي معها، مُحدثةً قرقعة

محوِّمةً دائماً في هذا الهواء المظلم أبداً،

كالرمال التي تهب عليها الزوبعة».

لكنها أيضاً مادةٌ «نهايتُها سعيدةٌ ومرغوبة ومؤاتية» تقود الرغبةَ وتتجاوز بها ما يمكن التعبير عنه، وكلَّ تذكّر، «لأن العقل عندما يقترب من رغبته. يتعمّقها تعمّقاً لا يمكن للذاكرة أن تتابعه فيه».

هذا الوجه المزدوج للكوميديا الذي يجمع بين المزيج المرعب «للمطر والظلمات» و«الأناشيد الملائكية» لرؤيا صوفية، بين ما لا معنى له وما لايمكن أن يكون له معنى، بين القذارة والمكان الذي «يَخلّد فيه الفرحُ»، لا يستجيب فقط للنموذج الذي ذكره «تيرنس»، لـــ «لا شيء مما هو إنساني غريبٌ عني» من التراث الكلاسيكي؛ إنه يهدف أيضاً إلى تجاوز الحدود التي حدّدتها نظريةُ الفنون الأدبية، وهذا ما لاحظه «بوكاشيو» قبل غيره، في «حياة دانتي»، وهو يؤوّل الحُلمَ النذير، حلم أم الشاعر التي ظهر لها «طاووس بديع». هذا الطاووس، كما يقول في تأويله المجازي، له أربع خصائص لافتة للنظر: الأولى تكمن في أن للطاووس ريشَ ملاكٍ، وأن لهذا الريش مئة عين؛ والثانية تكمن في أن له أرجلاً مُوحلة ومشيةً صامتة؛ والثالثة تكمن في أن صوته من أنكر الأصوات على السماع؛ والرابعة والأخيرة تأتيه من لحمه العَطِر والذي لا يلحقه الفساد. هذه الصفات هي الصفات التي تملكها كوميديا «شاعرنا كلّياً». الريش المبقّع بالعيون، ريش الملائكة، هو الأسلوبُ المجنّح «لرؤيا» الفردوس؛ والأرجل الموحلة تمثّل «الكلام العامي الذي فيه وفوقه ترتكز كلُّ عمارة الكوميديا»: الجذر المتواضع يدعم مع ذلك «الشجرة التي تستمدّ حياتها من ذراها». إن نظرة الشاعر الآتية من العالي، من حدود «الزهرة» الصوفية، ترتدّ دون كللٍ إلى دروب الحياة الأرضية ورمالها، الحياة «ذات المجال الصغير الذي يجعلنا جدُّ متوحّشين».

إن حكمه على التاريخ قد صدرَ من أعماق الأبديّة بصوتٍ فظيع حقّاً. صوتُ دانتي يدوّي مثل بوقٍ في رؤيا القيامة. وقدّم لنا «بوكاشيو» الكوميديا

الإلهية وكأنها كتاب اليوم الأخير، الذي دوّنه «الكاتبُ إلى الأبد، وسيُعرَضُ الكتابُ الذي صَدَر فيه الحكمُ على كلّ شيء». وعندما طبّق بوكاشيو صورةَ الطاووس على دانتي، استخدم، في الحقيقة، التشبيه المطبَّق منذ القرن التاسع على الكتاب المقدّس: «قال «سكوت أريجين» إن الكتاب المقدّس يُخفي عدداً لا نهاية له من الدلالات، وشبّهها بريش الطاووس المتغيّر».

وعلى الخصوص، نَشْهد صورةَ الطاووس على أن قُرّاءَ الكوميديا الإلهية كانوا يَعون أنهم يجدون أنفسهم إزاء مؤلّف يريد أن يكون «هوميروس المسيحي». وليس ذلك فقط بسبب أن دانتي كان يقول عن هوميروس «إن هوميروس هو الشاعر الأسمى»، وإنما لأن التقاليد التأويلية كانت تقول عن هوميروس والطاووس: «إن هوميروس تحوّل عند موته إلى طاووس، وهذا يعني عند الفلاسفة الأفلاطونيين أنه استطاع أن يُزيِّن بالألوان الشعريّة أكبر تنوّعٍ في الموضوعات». إن هوميروس إذا عبّر عن تنوّع الكون الذي لا ينفذ، كان له الحقّ في أن ينتهي إلى طاووس. في حين أنّ دانتي، بحسب الحلم البديع الذي رواه بوكاشيو، قد وُلِدَ كذلك. لقد كان منذ البَدْء ما لن يكونه هوميروس إلا في نهايته!

هذا الكتاب الأبدي، لم يكن «هوميروس المسيحي» سوى «كاتبه»: فهو إذا تأكد من خلود الكتاب استطاع أن يُمحي كمؤلف؛ كان همه أن يَنْقل «القصيدةَ المقدّسةَ التي وضعتْ السماءُ والأرضُ يديهما فيها». وكانت حياة دانتي شبيهةً بكتابته: فلم يَبْقَ لنا من الشاعر أيُّ نصٍّ، أيُّ سطر، أي توقيع؛ لا شيءَ عن مروره في الزمن؛ وكأنه قد عَزَمَ على إلغاء سيرته الذاتية، وعلى أن يحتويه كلّياً كتابةً؛ وكأنه اختار أن يَجْعل من حياته كتاباً للتفكير عن

خطيئة الكبرياء - «لأن خطيئة الكبرياء أصلُ جميع الشرور» - التي يجب أن يكفّر عنها زمناً أطول في «المطهر» باقياً مرة أميناً لذلك النذير الرمزي: «الطاووس الجالس على العشب الأخضر يمثّل الإنسانَ الممتلئ كبرياءً».

الحياة الجديدة La «Vita Nova»

احتفظ دانتي، من عمله الشعري السابق، بأشعار «الحياة الجديدة» (١٢٩١- ١٢٩٣) على الخصوص، في الكوميديا الإلهية. والحياة الجديدة تُلمّح بذلك إلى لقاء «دانتي»، وهو في التاسعة، «بياترس بورتيناري» («لقد ظهرت غبطتُك») وهو لقاءٌ ظل، بعد موتها المبكّر، محفوراً في ذاكرة الشاعر.

تجلّتْ بياترس في حياة دانتي وكأنها «الغبطة»؛ وهي تعود إلى الظهور في الكوميديا الإلهية، في بدايات الزمن والإنسان، في جنة عدن، وتقود الشاعرَ نحوالفرح الأبدي. وبعد ظهورها («ها إن إلهاً أقوى مني يأتي ليصبح سيدي»)، يعود كلُّ شيءٍ إلى ذاكرة، كتابَ الذاكرة، ذاكرة من «الحياة الجديدة» إلى «الفردوس» تحوّل الماضي إلى حاضرٍ إلى أبديةٍ.

إن ما نعثر عليه، من «الحياة الجديدة» في الكوميديا الإلهية هو وعيٌ الجدّة، بالنسبة إلى التقاليد، الجدّة التي بشّرت بها «القوافي الجديدة» وأول بيت في أول «قصيدة غنائية» من «الحياة الجديدة» كُرِّر في «المطهر» عند لقاء دانتي الذين سبقوه إلى الكتابة الشعرية في «توسكانيا»، مَثَّله مَثَلُ كثيرٍ من العبارات التي نجدها منقولة دون تغيير من عملٍ إلى آخر. وهكذا، فإن «الحياة الجديدة» تفتتح، أكثر ممّا تُهيئ، مملكة «النهايات الأخيرة» التي هي الكوميديا الإلهية.

إن النسيج المتّصل لعمل دانتي الذي يمتد من «القوافي على الكوميديا»، يحتوي أيضاً على «المأدبة» (١٣٠٤- ١٣٠٧)، وهو عَمَلٌ مذهبي لم يكتمل: والقصيدة الغنائية التي تُعلن عن البحث الثالث في المأدبة ذُكِرت وغُنِّيتْ في المطهر: «الحبّ الذي يتفكّر في قلبي/ هل بدأ حينئذٍ بدايةً عذبةً إلى حدٍّ/ أن عذوبته ما تزال ترنّ فيّ».

الأعمال النظرية

المخطّط الذي رسمه دانتي في بداية المأدبة: [«إذا كانت المادة، في العمل الحاضر، الذي سمّيته «مأدبة»، والذي يُراد مني أن أدعوه كذلك، إذا كانت تظهر أنها عولجتْ برجولةٍ أكبر مما هي في «الحياة الجديدة»] يَستَحْضر في الحقيقة عملَ الشباب «المتحمّس والمشغوف» (الحياة الجديدة) – و «التعبير المعتدل والرجولي» (المأدبة)، وهي عمل ناضجٌ ومفتوحٌ للجميع لكنه لم يكتمل، لأن كل شيء منذئذ يتّجه نحو ذلك التمثيل الشامل الذي هو «الكوميديا الإلهية». وحلّ محلّ جوّ المأدبة جوُّ الاجتماع العام، جوُّ رافدة مذبح كاتدرائية، لوحة اليوم الأخير، سجلّ جميع الأزمنة وجميع الأسماء. ولغةُ هذا السجل قدّمتْها «بلاغةُ اللغة العامية» (١٣٠٣- ١٣٠٥)، وهو بحثٌ في كتابين يُظهر جدارة «العامية المجيدة» التي جُبِلتْ بها الكوميديا الإلهيّة، بينما جاءه خاتمُ السمّو من بحثه في «الملكيّة» (١٣١٠- ١٣١٣) الذي كتبه ليدافع عن أولية الإمبراطور في «الشؤون الزمنية» والبابا «في الشؤون الروحية» : «ومن الواضح أن النوع البشري يتّجه نحو الوحدة. وإذاً ينبغي أن يكون الذي ينظم ويحكم واحداً، وينبغي أن يُدعى ملكاً أو إمبراطوراً. ونرى بذلك أن رفاهية العالم تَستلْزم وجود الملك أو الإمبراطور».ولن يتحقّق هذا الحلمُ، كما تُظهر «رسائل» دانتي. فالإمبراطور الجرماني هنري السابع

يقْصد إيطاليا، بعد أن حثّه الشاعر، لكنه لم يهاجم فلورنسا بحيث أن دانتي ظلّ بقيّةَ حياته مُبعداً.

(التصوف والذاكرة)

إن دانتي، حين أتمّ صعوده نحو إشعاع المجد الإلهي، بعد الرؤية الباهرة لسرّ الثالوث المقدّس، وبلَغَ تأمّل المملكة الكامل، بدا، في الأشعار الأخيرة في «الفردوس» كأنه يُطلعنا على ذهوله الصوفي. لكنه لا يستطيع ذلك إلا إذا استشهد بما هو مسجّلٌ في ذاكرته، قصيدته الأولى: «وكما كنتُ أنا نفسي لدى هذه الرؤية الجديدة: /أردتُ أن أرى كيف تنضمّ الصورةُ إلى الدائرة، وكيف ترتبط بها. «الحياة الجديدة» تعود إلى الظهور لتستكمل نفسها في «رؤية جديدة». رؤية تحوّل الحياة إلى «رؤيا». إن الكاتب الذي صعقتْه رؤيا السرّ الباهرة، لَيَعْمى إلى حدّ أنه ينسى كلّ شيء : «ها هنا اعوزت القوى رؤياي السامية».

وهكذا، فإن الرؤيا الصوفيّة التي هُيِّئتْ ورَغِب فيها طوال القصيدة الكونية المؤلفة من مئة نشيد (وهكذا فإن نفسي المتشوّقة، كانت تحدّق وهي ساكنة، منتبهة، وتتلهّب إلى الاستزادة من النظر)، لا تظهر لنا في اندفاعتها الموحِّدة الخاصة بالتقاليد الصوفيّة، وإنما كظلّ لذكرة لا تّمحي.

الأسطورةُ الكلاسيكية الأخيرة المذكورة في «الكوميديا الإلهية» هي أسطورة «نبتّون» الذي اندهل، في أعماق المحيطات –كما قدّمه في آخر الرحلة– حين رأى ظلّ السفينة «أرغو» يمرّ: «نقطة واحدة منحتني نسياناً أعنف/ من خمسة وعشرين قرناً لنسيان المشروع/ الذي أذهل «نبتّون» عند رؤيته ظلّ أرغو».

إن حلم الطاووس الذي يُصوِّر مُسبقاً حياةَ دانتي يمنحنا آخر أثرٍ رمزي «للكوميديا، المعنى العميق لليلةٍ فيها ظلمةُ الجحيم –في سبيل الأمل– وغسق المطهر– في سبيل التجلّي– ونور الفردوس وبهاؤوه – في سبيل العودة – مع تنهيدة، في الطريق، ونظرةٍ رقيقة للنجوم: «لأن الطاووس يَعني «أرغو»، و«أرغو» هي، بدورها، السماء التي لا تبدو مستنيرةً في الليل إلا بعيون النجوم».

بترارك PETRARQUE

(١٣٠٤- ١٣٧٤)

«عيونٌ، ولا شيء غير عيون الذاكرة،
المملوءة بالذاكرة».

«غيوسيبي أنغاريتي»

في مقطعٍ مشهور من «اعترافات القديس أوغسطين»: «فيك أنتَ، يا قلبي، أقيس الزمن» يَكْمن النموذجُ والاندفاعةُ لفنٍ شعري ولحياةٍ. لم يكن لبترارك (فرنسيسكو بتراركا)، وهو من جيلٍ بعد دانتي، إيمانٌ بالتجدّد في الأبدية، في رحلةٍ تشير رؤيتُها الطوباوية إلى مُنتهاها؛ كان عليه أن يتغلّب على الضجر والاحتقار لزمن الانحطاط الروحي بالرجوع إلى الكلاسيكيين، ونصوصهم الضائعة، أصواتهم، وأن يتغلّب أيضاً على الموت باسترداد أثر ذكرى الحب التي تُعيد الذاكرةُ خلقه. وعلى غرار القديس أوغسطين الذي كان يقول: «إني أقدّر في فكري، لا الأشياءَ التي لم تعدْ موجودة، ولكن الأثر الذي استقرّ فيه»، يلتجئ كذلك بترارك إلى ما ثَبتَ في الذاكرة الحية، كما يُبين في المقطوعة التي يفتتح بها مجموعةَ قصائده الغنائية:

«أيتها النفس السعيدةُ، التي كثيراً ما تعود
لتعزّيتي في لياليّ الأليمة
بعينيكِ اللتين لم يُطفِئهما الموت

وكما سيقول «أنغارتي»، وارثُ كتابته، إن بترارك يُعبِّر عن كل شيءٍ بمصطلح الذاكرة: «عيونٌ، ولاشيء غير عيون الذاكرة، الممتلئة بالذاكرة».

نظرة مطلقة

إن الزمن الذي يَحمِلنا («نموتُ ونحن نَحيا ونَظَلُّ نُحمَل ونحن باقون») يُنقَل إلى فضاءٍ داخلي، في صمتٍ عميق تَسكُنه وتُرعِشه الكتابةُ وحدها، وهي تتزلق مثل وشوشات أوراق الشجر، كما تُعبِّر عن ذلك هذه الرسالة الشعرية: «عندما تَرتَفع النَفْحةُ، هبَّةُ الهواء الورقةَ بحفيفها، وتنساب عليها الأشعار، بارتعاشاتها الخفيفة...».

في عزلة الكتابةِ وحدها، يُلغَى أخيراً الزمنُ والموتُ: ويُغلِّبُ الصمتُ الذي يُغطّي الصروحَ والشهرةَ - كما تُعلن ذلك قصيدتُه الملحمية باللاتينية «إفريقيا» (١٣٣٨- ١٣٤٢)؛ - ألغاه صمتُ نظرةٍ مطلقة تذوّب الزمن، «صمتٌ أبيض كالثلج يغطّي الزمن».

الزمن الذي يتغذّى بالذاكرة

لقد قيل بحقٍّ إن عصر الأنسية يبدأ مع بترارك وبه ينتهي العصر الوسيط: ولا يعود ذلك فقط إلى انعكاسات انتقال البابوية من روما إلى أفينيون (نهاية مركزيّة مدينة الله على الأرض التي كانت فيما مضى أبديةٍ ولا يجوز المساسُ بها)، انعكاساته على الفكر، وهي نتائج لمحَها دانتي وشدّد عليها «بترارك» عدة مرات. وإنما يعود ذلك على الخصوص إلى المسافة التي يتّخذها بترارك بالنسبة إلى النماذج الكبرى في العصر الوسيط: الحياةُ مُتصوَّرة كمسيرةٍ إلى القدس وكرحلةٍ داخلية في الله. ولا يتخلّى بترارك عن هذه الرحلة، وإنما يتخلّى عن الأهداف التي حدّدها لها العصرُ الوسيط: أن

يطأ بقدميه القدس، وأن يرفع كتابته إلى الله. والواقع أنه لم يصحب صديقه «جيوفاني منديلي» إلى الأماكن المقدّسة، لكنه عَهِد إليه بكتابٍ عجيبٍ يرافقه هو «الدرب إلى قبر السيد المسيح».

وهو يقول، مَثَلُه مَثَلُ «أوليس» دانتي، إنه عقلٌ رحّال، تُحرّكه رغبةٌ لا تَشْبع من رؤية الجديد، أما تخومُه فقد كانت منذئذٍ تخوماً حديثةً، في أوروبا، لا دروب العصور الوسطى، دروب الحجاج وفرسان صليبيّات الروايات. كتَبَ قائلاً: «سأكتفي بالتطواف في أوروبا وإيطاليا». الكتابة، على الخصوص، لا تَهْدف إلى النفاذِ إلى سرّ الثالوث، بل إنها تبحث عن مقرّها في «مسكن دافئٍ حميم» تغذّيه الذاكرة أكثر ممّا تغذّيه الرؤية.

«نُبذٌ من خطاب غرامي»

الشوق إلى لورا

تندرج الكتابةُ منذئذٍ في منظمة أيام السنة: «الغنرونيير»، وهي مجموعة القصائد الغنائية التي نظمها بترارك والتي تتكوّن من ٣٦٥ قصيدة، قصيدة لكل يومٍ من أيام السنة - صلاة حب لا تَكلّ - فضلاً عن مقطوعة افتتاحٍ مقدّمة إلى القرّاء الذين سيستمعون إلى «القوافي الشاردة»، والأشعار المبثوثة كالعَبَرات، «نُبَذ الخطاب الغرامي»، كما يشير إلى ذلك العنوان اللاتيني الأصلي. هذا التجذّر في الزمن مُرتبطٌ على نحوٍ رئيس بقراءة القديس أوغسطين وتعاليمه، وبعمله المفضّل لدى بترارك وهو: «الاعترافات». إن بترارك يُؤْذن بالأنسية لا لأنه يطبع الكتابةَ بطابع الزمن فحسب (ومن هنا موضوعا الموت والمجد)، وإنما يطوف في أرجاء أوروبا وكأنها بقايا زمنية ينبغي العثور عليها. ولم يتجاوز التاسعة والعشرين عندما زار في ١٣٣٣ «الفلاندر» و «البرابانت» وذلك يَنْتشل من النسيان دفاع شيشرون عن

«أركياس»، وهو دفاع مفقود. إن رحلات بترارك واعتكافاته لم تُنْظم إلا من جرّاء حب الآداب وعشقه لـ «لورا»، السيدة الشابة التي صرّح بأنه رآها وأُعجب بها في ٦ نيسان ١٣٢٧، في كنيسة «سانت كلير»، في آفينيون، وهي المدينة التي لحق فيها بآل «كولونا»، حُماته.

الرحلات والاعتكاف

لكن هذه الرحلات إلى نابولي وروما (في ١٣٤١) حيث سُيكرَّس شاعراً، بحسب طقسٍ قديمٍ واحتفالي، في «بارم» و«بارو» (١٣٤٩-١٣٥١)، وفي روما أيضاً (١٣٥٠)، كانت تتلوها دائماً العودة إلى مُعْتَكفه في «فوكلوز».

وحتى حين ترك «فوكلوز» ليدخل في خدمة «جان فسكونتي» (١٣٥٣- ١٣٦١)، في ميلانو، كان يحتفظ دائماً بملجأٍ هادئ خارج المدينة، قرب دير «غاريناتو»؛ وفي صمت مُعْتَكفٍ آخر، معتكفٍ «آركا»، قضى سنواته الأخيرة.

وهكذا، فهل دربُ بترارك ودربُ «لوكان» واحدٌ : «دربُ نفسٍ قُذِفَتْ في الحب».

والكتابةُ نفسُها تمتدّ مثلَ رحلةٍ عَبْر تاريخ الشُهرة: سواء أكان المقصود استعراض الأبطال اللاتين في قصيدته «إفريقيا» (التي طُبعتْ بعد موته في ١٣٩٦)، أم في مجموعة صور «مشاهير الرجال» (التي كُتبت بدءاً من ١٣٣٨)؛ وكذلك الأمرُ بالنسبة إلى «النشيد الرعوي»، المُنقسم بين شهوة المجد وبين نداء الحياة الدينية، وفي رسالة «الأجيال»، وصيّته حول سيرته ووصيّته الأدبية؛ وفي الوقت نفسه، تَحفُر الكتابة طريقَها كالمُنحدَر في صمت

النفس: تَشْهد ثلاثية الأبحاث الأكثر التزاماً: «السر» (١٣٤٢- ١٣٥٨)، و«في حياة العزلة»، و«سعادة الحياة الدينية»، في الوقت نفسه، على الانصهار الذي استطاع أن يحقّقه بين الأخلاق الكلاسيكية، والنموذج المسيحي لآباء الكنيسة، وتأمّلاته الروحيّة التي جعلها دخولُه في دير الراهب «غيراردو» (١٣٤٢) أكثر حدّةً وقوة. بلوغُ «سرّ الحقيقة الحميم»: ذلك أمله من البحث الذي يُحسن الإصغاء إلى صوت مُحاورته مع الكلاسيكيين ومع أصدقائه كما تَشهد كتبُ «رسائل الخاصّة»، (رسائل إلى الأصدقاء»، «رسائل الشيخوخة»، «الرسائل المنظمة شعراً»، «رسائل بلا عنوان». ومن هذا الدّرْب، بقِيّ صدى الأعماق: «إنني أحمل على كتفيّ سرّي وكنزي وجراحي».

هذه العزلة الداخلية كانت بخاصةٍ تكثيفاً للكتابة في فُسحة الصوت الدنْيا، فسحة موسيقى الكلمات. عن العالم الذي بَسَطه دانتي قد قُلّص هنا إلى أبعاد قارورةٍ صغيرة مملوءةٍ بمداد الذاكرة، وضوءٍ كضوء العقيق الذي يَشعّ من أعمق أعماق الكائن. وهذا التعارض مع دانتي واعٍ جدًّا لدى بترارك الذي أراد أن يَسلك دربَ الخلود، وهو يكتب باللغة العاميّة في ثُلاثيّات على غرار دانتي «الانتصارات» (١٣٢٥)، التي تتميّز بتدرج يَنْطلق من «لورا»... ليعود إلى لورا:

«إن كان قد سَعِد مَنْ رآها على الأرض، فماذا سيكون أمرُه وهو يراها في السماء».

إن الصعود التصوّري يتمّ تحت شعار الجمال ويُختَتم به. بيد أن الجمال يَظْهر مثل تأملٍ بلغ «قَصْده الكامل». «فالوجوه الجميلة الساحرة» «لانتصار الخلود»، ستحصل على المجد الخالد مع الجمال الخالد»: هذا هو التكريس النهائي والاحتفالي المُثُل التي لامه عليها «القديس أوغسطين» في حوار «السرّ» بين أحد آباء الكنيسة والشاعر: «الحب والمجد».

عينا لورا

لا بدّ، للدخول في مجموعة قصائده الغنائية «الغانزونيير»، من أن نُغلق أعيننا وأن ننّبذ كلَّ شيء، كما أوحى بذلك إيحاءً رائعاً «جيانفرانكو كونتيني» حين نكر «عظمة بترارك الخاصة، وكيمياءَه العجيبة بين الجدران الثابتة، وهي كيمياء لا يمكن تخيلُّها دون تلك الجدران». وهوب ذلك يُترجم حقّاً إلى فعل الكتابة النيةَ التي ركّزها بترارك نفسه على عيني «لورا». وحتى إذا اعترضت يدا المحبوبة، في الفضاء المعنوي للمقطوعة، وحالتا دون النظر، فإن التأمل لا ينقطع أبداً.

ولذلك فإن صوت بترارك، في صميم هذا النور، مُرْهفٌ جدّاً: إنه يتطلّب تجربةً طويلةً، وحدّةً قصوى، وثباتاً ممتدّاً للنظرة المعنوية، و «تثبيتاً» للنظرة وفي «النظرة» وهذه النظرة المحدّقة هي التي يُحدثّنا عنها «السرُّ» بالمعنى الحرفي. «البرقُ المُفاجئ» يُعمي الشاعر ويُغرقه في «الهوة الرائعة». ربما ألحَّ النقّادُ على ما في مجموعة هذه القصائد من «إبهام»؛ لكن بالمقابل يَسْري فيه توتّر يُمسك النصّ؛ والمقطوعة الشعرية هي ذاتها التي تَرْسُم شرود البادية ذاته.

يجب أن تُمْنَح قصائد بترارك «النيّةَ» و «النظرة المحدِّقة»، «البكاء والكلام» في المقطوعة الأولى: فعلى الكلام المراقَب تماماً، «المُثْبت»، تمرّ هالةُ التخيّل التي يتمكّن الشاعر من التقاطها: «أنت تقول إنني ابتكرتُ لنفسي اسمَ «لورا»، وأن كلَّ شيء مصنوع، حتى التنهدّات. وإن كنتَ محقّاً على الأقل في هذا، فليكنْ المقصودُ التصنّع لا الغضب!». لا شك أن اسم «لورا» إكليل الغار الذي يتوجّها Laurier ، وإن ذهب شعرها L'or ، إن ذلك جزءٌ من التقاليد القديمة التي يعود تاريخها إلى «أوفيد» وإلى شعراء «البروفانس». والجديد عند بترارك هو أن هذا التصوير يَتمّ بفضل تثبيت النظر وثبات الذاكرة.

أجزاءُ النفس المشتّتةُ

الأمنيةُ التي يُختَتَم بها «السرُّ»، «أن يصمت العالم»، هي شرطُ القراءة الشبق، والصدى الذي لا ذبذبة فيه لكلام أحرق المادةَ اللفظية. إنه إشعاع السكينة المنبعث من عينيْ المحبوبة، من ضحكتها العاشقة: «سكينةٌ هادئة، دون أيّ همّ، شبيهة بالسكينة التي تسود السماء الأبدية».

لا يبقى أيُّ صوتٍ، سوى الأفكار الحميمة. إن شعر بترارك وهو قصيدةٌ اسمٍ واحد، وكتابةُ فكرة واحدة، ليس سوى الرغبة في جَمْع كل شيء، الحياة والنفس، الذاكرة والوجدان، في أعماقي، في القلب. والبرنامج المرسوم في آخر «السرّ»، «سوف أجمع أجزاءَ نفسي المشتّتةَ» استؤْنِف في صميم مجموعة قصائده، في شعرٍ مختوم في وسط القلب، منقوش مثل مداليةٍ مضاعفة، مؤطّر مثل ماسةٍ. شعر بترارك، وهو حكاية مغلقة، يُزخرف ذلك الصمت. ومن مراياالصمت هذه يُولّدُ الشعرُ الغربي. ويشدّد «أنغاريتي»: إن هذه المرايا لا تحيلنا فقط إلى «غنغورا» و«راسين»، و«كامويس، وشكسبير»؛ وإنما تُحيلنا أيضاً إلى «غوته» و«ليوباردي»، و«مالارميه».

شكسبير في «مقطوعاته»، استطاع، أفضل من أي شاعرٍ آخر، أن يمدّ هذا الصمت إلى مالا نهاية، جناح وموجة تعودان بكل ما كان ضائعاً:

«حينما أستدعي إلى الذاكرة الأشياء الماضية

عند دعائم الصمت العَذْب المتفكّر...

فيُعوَّض الضياع، وتنتهي الأحزان...

حجاب الأفكار الممدود، ريح «التنهدات الأبدي» صوت بترارك».

بوكاشيو BOCCACE

(١٣١٣- ١٣٧٥م)

«إني أستندُ هنا إلى شهادة جميع
ضحايا الحب الحاضرين أو الماضين».
«بوكاشيو، فاتحة الديكاميرون»

«جيوفاني بوكاشيو» معروفٌ عالميّاً بأنه مؤلّف «الديكاميرون» (الأيام العشرة (١٣٤٩- ١٣٥١)، وهذا النص احتفظت به الذاكرةُ بكونه جنسيّاً ومعادياً للإكليروس. وهذا صحيح، بالطبع، لكنه غير كافٍ. لقد أراد «بوكاشيو» بعد الديكاميرون أن يقدّم عن نفسه صورة مختلفة جدّاً عن الصورة التي هيمنت خلال القرون: وهي صورة الشاعر الغريزي الذي ناوأ أبوه نزوعَه الأدبي. وكان أبوه «بوكاشيو دي شلينو» وكيل شركة تجارية لآل «باردي»، فأراد أن يجعل منه تاجراً قبل كل شيء، أو على الأقل، رجلَ قانون، وذلك مراعاةً لحبه الآداب الأَنسية.

شاعرٌ لا تاجر

والواقع أن بوكاشيو كان يحسّ أنه شاعرٌ بخاصة، فكان بذلك بعيداً جدّاً عن التجّار و المحامين. وكان «دانتي» قد ناهضَ المحامين من قبل في

«المأدبة»؛ وأعلن بترارك أنه عدو الأطباء في «قَدْح» موجّه إليهم. كانا يطالبان للشعر بالميزة التالية: وهي أن الشعر ليس مصدراً للربح؛ الشعرُ لا يُشتَرى؛ إلى حدّ أن «بوكاشيو» أضاف في «نَسَب الآلهة الوثنية» (١٣٥٠-١٣٦٧) أن جميع الشعراء العظام القدامى والمحدثين، من هيرميروس إلى فرجيل، ومن دانتي إلى بترارك، كانوا فقراء. وإذا ما أخذنا بالحسبان أن تجار فلورنسا في القرنين الثالث عشر والرابع عشر كانوا عمليّاً خَزَنَةَ مدينتهم، وأحياناً خَزَنةَ الكثير من البلاطات الأوروبية، فهمْنا بأية قوةٍ كان الإيمانُ بالشعر يسكن «بوكاشيو». وكانت الحياةُ في سبيل الشعر تَعْني معارضةَ الاتجاه الاقتصادي لمجتمع الشاعر ذاته.

ليس في النزاع بين بوكاشيو وأبيه شيءٌ أوديبي؛ ولا سيّما أننا لا نَعْرف شيئاً عن أمه إلا أنها لم تكن زوجة أبيه الشرعية وكانت له امرأة أبٍ شريرة، ككل مثيلاتها بالطبع: وقد ساندت أباه لتمنع الشاعرَ الشاب من تعاطيه مَثَلَه الأعلى، لكنها اضطُرتْ هي أيضاً إلى الانصياع.

عاشق الحب

بين ١٣٣٠- ١٣٣٤، في نابولي، ثم في فلورنسا، احترم بوكاشيو مشيئةَ أبيه. لكن لا شيءَ يتراءى في نهاية المطاف، في أعماله الأدبية إبّان هذه الحقبة، مما أمكنه أن يعرفه حينئذٍ من عالم الأعمال والتجارة. لا شيء في «عاشق الحب» (١٣٣٦) الذي يروي صعوبات الحب وتقلّباته بين «فلوار وبلانشفلور» وهما بطلان وثنيّان اعتنقا المسيحية، ولا شيء في «فلاميتا» (١٣٤٣- ١٣٤٤) وهي استحضارٌ مؤثّر لحبٍّ يائس بطلتُه أرملةٌ من نابولي تبكي هجرانَ حبيبها الذي دعاه أبوه إلى فرنسا (وعناصرُ السيرة الذاتية وافرةٌ هنا)؛ ولا شيء أيضاً في «كوميديا حوريات فلورنسا» (١٣٤١- ١٣٤٢)،

وهي روايةٌ وقصيدة في آنٍ واحد، تستلهم السيرةَ الذاتية أحياناً، لكنها رمزيةٌ على الخصوص إذ إنها تدور حول حكاية طقسِ التطهّر الطويل والمعقّد الذي يُحوِّل راعياً «حيواناً خشناً» إلى «إنسان» بواسطة حوريّة وصاحباتها الوفيّات للحب. وكما نرى من هذه الروايات الثلاث، وكما تُدلّل أيضاً «حورية فييسول» (١٣٤٤-١٣٤٦)، وقصائد أخرى صغيرة، «فيلوسترات» (١٣٣٧-١٣٣٩)؛ و «تينزيدا» (١٣٣٩-١٣٤٠)، يتبنّى بوكاشير في أعماله تراثاً أدبيّاً من اللغات والمواقف المتنوّعة المصادر، لكن الأصل الروماني شديد الوضوح. فروايات الحب الرقيق الآتية من فرنسا، وتعديلات القصائد الكلاسيكية لتلائم الأذواق الرفيعة، والقصائد الملحمية –الفروسية الإيطالية هي النماذج التي يَستلهمها. بيد أنه كان يعرف «بترارك» ومشروعه الرامي إلى تجديد الشعر الكلاسيكي. وكان قبل سنتين قد وجّه إليه رسالةً باللاتينية مفعمة بالمودة يصرّح فيها أنه «مُحاطٌ بظلمات الجهل، وأنه أخرق مثل كتلةٍ جامدة مكوّنة تكويناً سيئاً». وهو ينتظر من بترارك، المعلم الذي لمذهبه قوةُ الشمس، الوسائل التي تخلّصه من خُرْقه، من نقصان تناغمه، من جهله، ليغدو بدوره مرناً وجديراً بالإعجاب. وهذا اعترافٌ صريح بدونيته الثقافية كإنسان يعرف الكلاسيكيين اللاتين، ويتعاطى مع أدب (شيشرون، تيت ليف وفرجيل).

الديكاميرون: (الأيام العشرة)

بيد أن بوكاشيو لا يَهْجر على الفور ثقافةَ شبابه. وقبل أن يصبح تلميذاً لبترارك اقتفى أثره فكتب، فضلاً عن «سيرة الآلهة» وحياة دانتي وحياة بترارك، سِيَر الرجال العظام من ذي الحظّ العاثر على الخصوص، «الحظ العاثر للنبيلات والنبلاء المشهورين» (١٣٥٥-١٣٦٠)، و«النساء الشهيرات» (١٣٦٠-١٣٦٢)، ولائحةً بالأماكن الجغرافيّة مُستقاة من المؤلفين الكلاسيكيين

«الجبال والغابات والينابيع...» (نُشر في ١٤٨١) – انطلق بوكاشيو في فنٍ لم يُعرْه دانتي وبترارك انتباهاً هو «القصة القصيرة». وقد وُلد «الديكاميرون» (الأيام العشرة) بعد أن نشَر الطاعونُ في ١٣٤٨ الموتَ والدمار في فلورنسا؛ وهو من جهة أخرى ردٌّ على الانحلال المدني والاجتماعي الذي أثاره الوباءُ. يتخيّل بوكاشيو ليروي قصصَ كتابه (عشر قصص في كل يوم، ومجموعها مئة قصة) أن سبع نساء وثلاثة شباب غادروا المدينة ولجؤوا إلى منزلٍ ريفي في الهضاب التوسكانية، وعكفوا على حياةٍ كلُّها فراغٌ وأناقة. وهم يُداولون بين القصص وبين الأناشيد والرقصات، ويخلقون من جديد الزمان والمكان لحياةٍ اجتماعية مُريحة تزيد في بهجتها المآكل اللذيذة والموائد الناعمة.

الانطباع الأول الذي ينبعث من الديكاميرون لدى مَنْ يتصفّحه – ولا سيّما الذي واتاه الحظ وتصفّح المخطوطات التي طافت أوروبا في وقتٍ مبكّر هو: تعظيم نواةٍ اجتماعية صغيرة تمارسُ، وإن لم تكن نبيلة المَولد، فضائل الأرستقراطية» العالية، وهي فضائل نلخّصها الكلمة السحريةُ: «الرقة الأرستقراطية» وقد أفسدتْها في ذلك الزمن رذيلة «البخل». هذا المفتاحُ لقراءة القصص توحي به الزمرةُ الأولى من القصص، أي اليوم الأول. وبدلاً من أن يُشيد بوكاشيو بفضائل التجّار أو أن يرسم ملحمتهم، نراه حريصاً على التنديد بالرغبة التي تُبديها هذه الفئةُ الاجتماعية في تأكيد ذاتها. ولذلك فإن قصة «المعلم كيابيليتو» تَرْوِي التحوّل الماهر لمرابٍ إلى قديّس، دون أن تهزأ، من أجل ذلك، بمن وقعوا في الفخ كالراهب المُعَرِّف وكعامّة الشعب.

اليومان الثاني والثالث ممثّلوهما أشخاصٌ نجحوا في بلوغ الأهداف والغايات الصعبة: ويتتابع على المسرح الملوكُ والتّجارُ والبحارة والرهبانُ والراهباتُ والأرامل؛ وأشهرُهم جميعاً هو «أندريشيو دي بيروز»، وهو وسيطٌ غني وأخرق، استضافتْه في نابولي عاهرة حَسِبها بحماقته سيدةً عظيمة وسقط في حمأة القذارة بعد أن عُرِّيَ من كل شيء بما في ذلك ثيابه.

هل هي ملحمة التجّار حقاً؟ أفلا تدور بالأحرى الانحطاط الجسدي للتاجر، وحول انخفاض قيمة نشاطه؟ ولْنضفْ أننا نرى في اليوم الثالث «مازيتودي لامبوريشيو» يَظْهر، وهو بستانيٌ دير الراهبات، الذي «يَذَر» أيضاً بذاره الرجولي، والراهب الناسك «رستيكو» الذي يعلّم الساذجةَ «اليبيك»، بنجاحٍ يفوق جميع آماله، أفضلَ وسيلة لإدخال «شيطانه» في «جحيمها». لقد قيل منذئذٍ أن ذلك هجاءٌ للإكليروس. لكنَّ بوكاشيو أرهبه راهبٌ» شارتري! إذ هدّده بعقاب الله إذا لم يكفَّ عن كتابة الأشياء الزمنية، فحَصل على المراتب الكنيسة الدنيا واضطلع بخلاص النفوس.

إن تشبيهه «بفولتير» من العصور الوسطى مُنافٍ للعقل، حتى لو كفَله فولتير بدءاً من قصة المعلم «كيابيليتو». والواقع أن النيّة المهيمنة هي تظلُّ هجاءَ القيمَ والتصرّفات التي تُعتَبر كشيءٍ طبيعي (حصافة التجار، بتولية الراهبات، عفّة النُسّاك الخ.). واليوم الرابع المُهدى إلى الحب المأساوي لا يَنْفي إمكان أن تكون النساء بطلات عالم مقلوب. ثم إن «الديكاميرون» مُهدى إلى النساء. وذلك لتسليتهن لأنهن لا يستطعن ممارسة مشاغل الرجال (نَصْب الشرك لصيد العصافير، صيد السمك، ركوب الخيل، المُتاجرة).

يبدأ هذا اليوم بقصة «جيسموند» الأميرة الأرملة العاشقة لخادمها. فبعد أن عَمَد أبوها، وكان يَغار غَيْرةً مَرَضيّةً، وذعيَ متلصّصاً لأنه يتلهى بالنظر إلى أفعال العاشقين)، إلى قتل عشيقها الشاب بوحشيّةٍ، وانتزاع قلبه ليبعثه إليها في كأس، ألقتْ قبل انتحارها بالسم خطبةً رائعة حول حقوق «الجسد»، وهي حقوق يتساوى فيها الرجال والنساء، وحول الفضيلة، وهي المعيار الوحيد في اختيار الرفيق:

«أنا خرجتُ منكَ، فأنا إذاً من لحم. وقد عشتُ زمناً قليلاً جدّاً بحيث أني ما زلت شابةً؛ وذلك سببٌ مُضاعَفٌ للإحساس حتى أعماقي بذلك الظمأ إلى

الحب الذي لم يكفّ لقائي الأولُ عن تأجيجه على نحوٍ فريد حين كشف لي النقاب عن فرح الشهوة المرتوية... لقد ارتكبتُ خطيئةَ الحب، ليكنْ، لكن، أفلا تكون أقرب إلى الرأي الشائع منك إلى الحقيقة عندما تلومني بقسوة شديدة زاعماً أني انحططتُ إلى شخصيةٍ من وضعٍ متدنٍّ؟. فكأنكَ تعترف أن اختيار النبيل ما كان ليصدمك! أنتَ لا تلاحظ إذاً أنك تُقيم دعواك على ربّة الحظ لا عليّ؟ ربةُ الحظ، في الأغلب، هي التي تَرْفع أوْضعَ الناس، وتَدَع أجدرهم يمكث في الصفوف الدُّنيا».

هذه المرأة إذن تَجْعل من نفسها الناطقةَ كربةٍ كلامية ضد «ربّة الحظ» التي تَنْظم التراتبَ الاجتماعي. ومرةً أخرى، يحاول بوكاشيو أن يُعدِّل هَرَميّة المجتمع. إن قَلْبَ المنظور العمودي القائم من قبل ليس فرضيةً ممكنة إلا بالنسبة إلى أميرة، إن أمكن ذلك! أما عندما يكون المقصود نساءً أكثر تواضعاً مثل «إليزابيت» و«ميسين» التي قُتِل حبيبُها على أيدي إخوتها الثلاثة (وهم تجارٌ هذه المرة)، وبسبب الاختلاف الطبقي، فإن بوكاشيو يؤكّد من جديد، وبكثير من اللباقة، احتجاجه على قِيَمٍ غير طبيعية في المجتمع الذي يَغْلب عليه الطابع الذكوريّ. فعندما علمتْ اليزابيت في الحلم أين دُفنتْ جثةُ حبيبها، ذهبت إلى المكان وقطعت الرأس ودفنته في إناء من الفخّار. ثم زرعت فيه ريحاناً سَقَتْه بدموعها حتى الموت. بيد أن أخوتها الذين أيقظتْ عنايتُها وآلامُها شكوكَهم اختلسوا الإناءَ واكتشفوا الحقيقة الفاجعة. ووصفُ ألم اليزابيت الصامت يساوي الاحتجاجَ الذي عبّرت عنه بصوت عالٍ «جيسموند»، بل قد يزيد عليه قيمةً.

استقى «بوكاشيو» هذه القصة الفائقة الجمال من أغنية شعبية تُعبّر عن شكوى امرأةٍ تبكي لأن ريحانتها قد سُرقتْ منها. لكنه جعل من الريحانة رمزاً لعلاقة جنسية أصبحتْ مستحيلةً، إلى حدّ أن إخوتها هاجموا أيضاً الريحانة الرامزة فأتلفوها، وبإتلافها أتلفوا المرأة وحبّها.

اليوم الخامس، المخصّص أيضاً للحب الصعب، والذي كانت نهايتُه سعيدةً هذه المرة، يَرْوي مغامراتٍ معقّدة تعقيداً شديداً، في البر والبحر، عاشتها شخصياتٌ من زمنٍ قديمٍ تَمْلك السحر الخاص بالفرسان وبالنبلاء الكاملين. واليوم السادس شبيه بهذا اليوم، لكنه محدودٌ بفلورنسا القريبة، وفيه تظهر أسماء مثل اسمَي «جيودّو» و«غيدو كافالكانتي» شاعر «عذوبة الأسلوب الجديد»، صديق «دانتي»، وهما مثقّفان استطاعا أن يدافعا عن كرامة مهنتهما ضد هجمات البرجوازيين القليلي الفطنة؛ وبجانبهما يؤكّد نفسه الطاهي «شيشيبيو» والخبّازُ «سيستي»، والراهب الذي لا يُقْهر «سيولا». أبطال اللحظة هؤلاء هم فنّانو الكلام والحركة المدروسة. وكذلك أبطال الخِدَع الذين يَعْمرون اليوم السابع والثامن والتاسع: مُعظمُهم رجالٌ، لكن ثمّة نساءٌ أيضاً يَمْتَزْن في مَنْع أزواجهن من اكتشاف حبّهن، وإن كان حبّاً غير خافٍ كثيراً. ويوشك «الديكاميرون» بذلك أن يَنْحلّ في الضحك. حتى وإن كان في عداد الشخصيات كهنةٌ وقُضاةٌ وراهبات، يشعر بوكاشيو بضرورة استئذان القارئ بطريقةٍ تؤكّد جدّيته في تَوقه إلى عالمٍ جديد.

ويَحْتفل اليومُ العاشر بأعمال الحب الباهرة وبحوادث أخرى معظمُ أبطالها أرستقراطيون من جهة نفوسهم ومن جهة مَوْلدهم: ملوك ونبلاء الأمس واليوم، من الغربيين والشرقيين. لكننا نجد فيه أيضاً قاطع طريق وفلاحة، «غريزيلدا». وتدلّ قصةُ الفلاحة التي أصبحتْ زوجةَ «مركيز»، والتي تعرّضت لأرهب الإزعاج معه قبل أن تُصبح رفيقته الحقيقية، على أن «السماء تستطيع أن تَخْلق في الأكواخ المسكينة عقولاً حظيتْ بالنعمة الإلهية». وهنا أيضاً ترفض الأخلاقُ المجادلة القبولَ السلبي وتعارض تراتب السلطة باسم انفتاح العقل.

لن ندهش إذاً من أن قصة غريزيلدا قد لقيتْ نجاحاً في أوروبا قاطبةً.

«الغراب الشنيع»

في «الغراب الشنيع» (١٣٥٤-١٣٥٥) أو (١٣٦٥-١٣٦٦)، يتخيَّل المؤلِّف أنه التقى روحَ زوجِ أرملةٍ، في مكانٍ وهميٍّ يَحمِلُ اسماً رمزيّاً هو «زريبة خنازير الحب». ويُشنِّع الميتُ زوجتَه جسديّاً ومعنويّاً، ومن هنا ربما كان عنوان هذا العمل (الغرابُ في كتاب حيوان العصور الوسطى هو الحيوان الذي يرمز إلى الحب لأنه ينتزع عيون وأدمغة ضحاياه). وفي أثناء الحديث، يجد الزوجُ الوسيلةَ لِيَمْدح الحياةَ التي اختارها بوكاشيو وكرَّسها للآداب. فمثل هذه الحياة لا تَقْبل صحبةَ النساء. ومنذئذٍ يصبح ممكناً المضيُّ نحو كره النساء، وتكون النتيجة، في مثل حالة بوكاشيو، أن يُعطَى هذا الانطباع وهو أن «الغراب الشنيع» نوعٌ من الإنكار للديكاميرون، على الأقل فيما يتعلَّق بالتصور الأساسي الإيجابي للمرأة وحقوقها. ومع ذلك، فإن إحدى القصص التي يضمّها «الديكاميرون» تتحدَّث عن انتقام طالبٍ من أرملة لم تُبادله حبَّه وعاقبتْه بقسوةٍ على هذا الحب. وحينئذٍ تصبح كلمة «إنكار» مبالَغاً فيها.

لقد فضَّلتْ الأجيالُ اللاحقةُ «بوكاشيو» الديكاميرون على بوكاشيو «نسب الآلهة» والكتابات الأخرى باللاتينية، حيث رُسمتْ الصورةُ المثاليةُ لرجل الآداب الذي يَنْقطع للدراسة. ومع ذلك فإن لغة الديكاميرون لم تلبث أن بَدَتْ مُسرفةً في طابعها الأدبي، بالنسبة إلى «ستندال» مثلاً، الذي ذهبَ إلى تفضيل «بانديلو» في «أخباره الإيطالية». ودعاه «في نزهات في روما» «الأديب الممتهن». وهكذا تَحتجب أحياناً الأمجادُ الأدبية، وبالسينما إنما اكتشف معاصرونا بعضَ قصص بوكاشيو التي دَفَعها إلى الشاشة «باسوليني» في «الديكاميرون».

شوسر Chaucer

(١٣٤٠- ١٤٠٠)

«مجهولٌ، وبعيدٌ عن الشفاه ومفقودٌ، ما لم نبحثْ عنه».

(جيوفري شوسر، ترويلوس وكريسيدا)

في خط السير الإلزامي الذي يسلكه السائحُ الحديثُ في لندن محطةٌ في دير «وستمنستر»، حيث يرقد عددٌ من مشاهير الشخصيات التي تَدين انجلترا بتراثها الوطني لها. وفي قلب مدفن عظماء الأمة هذا، يرقد «جيوفري شوسر» في «زاوية الشعراء». ويبدو هذا المكان كأنه اختير مثاليّاً للرجل الذي دعاه «جون درايدن» «أبا الشعر الإنجليزي»؛ ومع ذلك، فليس رُقاد «شوسر» إلى الأبد في هذا المكان راجعاً إلى مواهبه الأدبية. والواقع أن المأتم الرسمي الذي أُقيم في دير «وستمنستر» في ١٤٠٠، إنما أُقيم لخادم المملكة: ذلك أن «شوسر» نفّذ أوامر سادته، لا في داخل المملكة فحسب، وإنما أيضاً فيما وراء الحدود، في القارة الأوروبية حيث كان جنديّاً ودبلوماسيّاً..

هذا التآلف بين العبقرية الشخصية، والموهبة للشؤون العامة سمةٌ مميّزةٌ لكبار الأنسيين. - بترارك، إيراسم، بوديه، مور، كازوبون، وغيرهم - وفي ذلك يحتلّ «شوسر» مكانته في تلك الفئة الخاصة «لرجال النهضة». فمن

الطبيعي إذاً أن تُطبع أعمالهُ بطابع النهضة الأوروبية في بداياتها. ومع ذلك فإن النقد الحديث يُؤْثِر أن يُلحّ على الجانب «القوطي» من العصر الوسيط، في أعماله، سواء كان ذلك في موضوعاته أم في أسلوبه. والواقع أن شوسر يقع على نحوٍ ما في منتصف الطريق بين عالمين، العصر الوسيط والنهضة، بين رؤيتين للأشياء؛ وقد أتاحت له عبقريتُه التعبير عن التوتر بين هذين النمطين من الرؤية.

قدرٌ نموذجي

لا نعرف بدقة تاريخَ ولادة «شوسر». ففي ١٣٨٦ استُدعي كشاهد في قضية، وأعلن أنه بلغَ «الأربعين أو فوق ذلك»، مُدَلِّلاً بذلك على عدم الدقة فيما يتعلّق بالتواريخ، وذلك، إن كان يترك فينا شيئاً من عدم الرضا، إلا إنه أمرٌ طبيعي جداً في العصر الوسيط. ويمكننا الاستنتاج من هذه المعلومة أنه وُلد حوالي ١٣٤٠- ١٣٤٥ كان أبوه «جون» تاجر خمورٍ لندني، تجارتُه مزدهرة. واستفاد «شوسر» الفتى من الثقافة العالمية في مدينة لندن في العصر الوسيط: وكان جيرانه من الغاسكون ومن الإيطاليين والفالاماندبين. ولعله تردّد على مدرسة الإرشاد في كاتدرائية «سان بول». وانضوى وهو فتىً إلى بيت «إليزابيت دي بورغ»، كونتيسة «أولستر وزوجة الملك ليونيل»، أحد أبناء الملك إدوار الثالث. وثمة دفتر حسابات جزئية يشير إلى ملابس ومكافآت مُنحتْ للفتى «شوسر». ويبدو أنه كان في معيّة الأمير «ليونيل» في فرنسا، في جيش الغزو الذي قاده إدوار الثالث؛ وحوالي ١٣٥٩- ١٣٦٠، كان عاثر الحظ حين أُسِرَ في «ريتل» قرب «رانس». لكن الملك قدّر خدماته تقديراً عالياً بحيث سُحبتْ ست عشرة ليرة من الأموال الملكية لدَفْع الفدية التي طلبها العدوُّ؛ وهكذا عادت إليه حريتُه. وفي سنوات

١٣٦٠و ١٣٧٠ كان رسولاً للملك - ونحن نجد أثراً لبعض مهمّاته في فرنسا، ونافار، وإيطاليا.

وفي ١٣٦٥، تزوّج «شوسر» سيدةً من حاشية الملكة هي «فيليبا دي روير»، واستفاد حينئذٍ من وضعٍ ممتاز في البلاط. وفضلاً عن ذلك عينه الملك مراقباً للحقوق والإعانات المالية، وهي مركزٌ في الإدارة اللندنية يتعلّق بالضريبة على الأصواف وهي السلعة الرئيسة المصدَّرة في انجلترا. وحتى سنوات ١٣٧٠، يبدو أن «شوسر» أدّى واجباته بكثيرٍ من النجاح، لكنه في سنوات ١٣٨٠، أخذ يُوكِّل مساعديه بسلطاته. وبذلك تيسّر له الوقتُ كي يقيم علاقاتٍ سياسية مع «كونتيّة» «كنْت» التي أصبح نائباً عنها. ولعله ترك حينئذٍ لندن ليقيم في «كنْت». وفي ١٣٨٩ عيّنه ريشار الثاني في مركز هو الأهم في حياته، وهو نظارة المباني الملكية، أي المسؤول عن بناء مباني الحكومة وصيانتها. وبعد خَلْع ريشار الثاني في ١٣٩٩، ظل «شوسر» في خدمة هنري الرابع، وفي السنة نفسها غيّر مكانَ إقامته، ليقيم قرب البلاط، فوقّع عقدَ إيجار لثلاث وخمسين سنة، ولمنزل واقع قرب كنيسة العذراء في دير ونستمنستر. ومات بعد وقت قليل، في عام ١٤٠٠.

أبو الشعر الإنجليزي

عاش «شوسر» إذاً حياةً نشيطةً جدًّا. ومع ذلك فقد وجد وقتاً للكتابة، من أجل المجتمع الملكي، أو على الأقل، من أجل المجتمع الأرستقراطي الذي يتحرك فيه، كتابة الشعر الذي شَهَره، والترجمة من «رواية الوردة» إلى «برلمان الطيور». كُتِبَت جميعُ أعماله بالإنجليزية، و«شوسر» هو أول شاعرٍ انجليزي وأكبر شاعر انجليزي منذ الغزو النورماندي الذي مَنَح اللغة الفرنسية وضْعَ لغة النفوذ خلال ما يقرب من كلّية العصر الوسيط، حتى عندما

أصبحت الإنجليزية اللغة الأم للمنحدرين من الفاتحين النورمانديين. والاستخدام الأدبي الذي باشره «شوسر» للغة الانجليزية هو تجديدٌ تقريباً. واختيارُ اللغة الإنجليزية في عملٍ لا يخلو من العمق الفلسفي يَجذب انتباه أول «ناقد أدبي» يَعْكف على كتابات «شوير»، وهو الشاعر الفرنسي «اوستاش ديشان». ففي حوالي ١٣٨٦ أرسل إلى الكاتب الإنجليزي، قصيدةً غنائية نُظِمتْ من أجل تمجيده. لقد هَتَف «ديشان» وهو يخاطبه قائلاً:

«أيا سقراط المملوء فلسفةً» أو «يا «أوفيد» العظيم في شاعريتك». و «شوسر» هو في آنٍ واحدٍ: «نسر الأعالي» الذي يتأمّل الحقائقَ السامية وشاعر الحب الخصيب فيما يستلهمه. ويُعلن «ديشان» أن «شوسر» «بذر أزهاراً وزرع جلاً من الورد، لمن يجهلون لغةَ «باندرا». و «لغة باندرا» ربما كانت تَعْني اللغة الفرنسية. ذلك أن «باندرا»، بحسب أسطورة العصور الوسطى، كان ملكاً يونانياً غلّبه «بروتوس»، المؤسس الطروادي لبريطانيا العظمى التي تدين له باسمها. وفي نظر «ديشان» أضفى «شوسر» نبلاً على لغةٍ كانت حتى الآن تخص الأفظاظَ والجهَلَة.

«كتاب الدوقة»

«شوسر»، من بعض النواحي، مترجمٌ للأدب الأوروبي. ومع أن الكلام على مرحلة فرنسية ومرحلة إيطالية في أعمال «شوسر» لم يعد وارداً، إلا أن من الجليّ أنه يعرف جيداً الأعمال الأدبية المكتوبة بهاتين اللغتين. ويبدو أن دربه الشعري بدأ مع الترجمة الخالصة «لرواية الوردة» لـــ «غيوم دي لوريس» و «جان دي مونغ». ونحن ما نزال نملك جزئيّاً ترجمةً بالإنجليزية المتوسطة لهذا العمل، ولكننا لا نعلم بالضبط إن كان «شوسر» هو أحد المترجمين. وأولُ عملٍ نستطيع أن ننسبه إليه بصورةٍ مؤكّدة هو «كتاب

الدوقة» (١٣٦٨-١٣٦٩) الذي كُتب لإحياء ذكرى موت بلانش، دوقة «لانكستر»، وزوجة الكلّي القدرة «جون غونت». لكن حكاية هذه الحادثة قد عُملتْ من جديد بأسلوب الشعر الغزلي الفرنسي لتلك الحقبة، شعر «غيوم دي ماشو» على الخصوص. والمقصود هنا الاستشهادات لا السرقة، ويضيف «شوسر» قسماً مقابلاً هو قصة «سييكس وآلسيوني» مأخوذة من «تحوّلات» أوفيد؛ وأكثر من ذلك، إنه يسترعي عن قصدٍ انتباه القارئ إلى النصوص المتعلّقة بمصائب من الطبيعة ذاتها، لكي يحمل إلى حاميه النبيل قسطاً أكبر من العزاء. يمكن عدّ «كتاب الدوقة» ترجمةً لوضعٍ فرنسي بلسانٍ إنجليزي. وفي الأبيات الأولى من القصيدة، تحيل التعابيرُ والصيغُ المكرّرة المسهبة إلى التقاليد الشفهية القديمة للرواية بالإنجليزية المتوسطة؛ ويبدو أن «شوسر» يبذل وسعه لاستغلال اللغة الأدبية الانجليزية التي يَملكها لينقل مفاهيم لم يُعبَّر عنها حتى ذلك الوقت بالإنجليزية.

«منزل الشهرة»

في«كتاب الدوقة» لم يكد «شوسر» يُظهر معرفته بالأدب الأوروبي؛ وبالمقابل، فهو يُبرهن في «منزل الشهرة»، الذي لعله عمله التالي، على ثقافةٍ استثنائية كلّياً، بالنسبة إلى إنجليزيٍّ من زمانه. وهو يُحيل، إضافةً إلى «أوفيد وماشو»، وإلى فيرجيل، وبويس، والتوراة، و «جان دي مونغ»، وبكاشيو، مما يدلّ على تأثير إيطالي قوي.

موضع «منزل الشهرة» من غيرها خلال العصر الوسيط: مشكلة السلطة. بيد أن شوسر يتوصل إلى نتيجةٍ ليس فيها شيءٌ من العصر الوسيط. فالنسرُ، وهو أحد ابتكاراته الكوميدية الأكثر نجاحاً، يُظهر رغبته في أن يَحمل إلى الراوي الممتلئ تخوّفاً بعضَ الإيضاحات حول بنية الكون الكاملة

الانتظام. لكن تأكيدات الطائر الحاسمة كانت موضعاً للشُبهة من جرّاء ما يجري في «منزل الشهرة». إن سيدة «الشهرة» التي تُحيط بها تماثيل تمثّل شعراء الماضي الذين لا نزاع في شهرتهم، تَدين الأخيارَ والأشرار في هذا العالم إذ إن شهرتهم ليست مرتبطة بأية حادثةٍ، أيّاً كانت. ونحن ندرك أن ذلك يتضمّن شكاً إزاء مفهوم السلطة. ويجد الراوي الحائرُ نفسه في مواجهة رجلٍ ذي سلطةٍ كبيرة يوشك أن يتكلّم... لكن شوسر، في هذه اللحظة بالذات، يترك القصيدة.

«برلمان الطيور»

يُعالج «منزل الشهرة» موضوع الحب، بكثير من الدقة، وهو الموضوع الذي طرقَه أيضاً في «كتاب الدوقة»، وهو يعود إلى الظهور في رؤيته الثالثة «الرؤية في الحلم» «برلمان الطيور» ١٣٨٢، القصيدة التي كتبها ليَحتَفي بـــ «سان فالنتان». وبهذا المعنى ليست القصيدة سوى عملٍ من أعمال المناسبات، لكن هذا العمل يَمْلك درجةً من التعقيد الفلسفي لا تقلّ عن قصيدة الربيع «لبونيشيلي». وكما أن «دانتي» يقوده «فرجيل» خلال الجحيم، فكذلك راوي «برلمان الطيور» يقوده دليلٌ من العصور القديمة هو «سكيبيون» الإفريقي، وهو شخصية مركزية في عمل شيشرون عن «سكيبيون» (Somnium Scipionis) وسكيبيون يقودا الراوي على حديقةٍ غنّاء كل شيء فيها بدا كأنه يعمل وهو على توافقٍ تام مع طبيعته الخاصة. بيد أن عناصر ناشزة لم تلبث أن ظهرت: معبد «فينوس» وشخصياته التي تُجسّد الشهوةَ وزخارفه التي تَستَحضر ذكرى الحب المأساوي. وأيضاً جدل الطيور أمام «السيدة الطبيعة»، وهو ما يشكل جوهر القصيدة. وتروي أسطورةُ العصر الوسيط أن الطيور تختار شريكَ حياتها في يوم «السان فالنتان»؛ وتلك هي

حال معظم الطيور في القصيدة، لكن ثلاثة نسور ذكور تتنازع أنثى حَطّت على معصم السيدة الطبيعة. وتستخدم النسورُ الثلاثة لغة «الحب الرقيق» المتكلّفة، لأن هذا «الحب اللطيف يتميّز بأنه يتطلّب غرضاً يتعذّر الوصولُ إليه. فمن الطبيعي ألاّ يَحْصل أيٌّ من النسور على يد الأنثى –وهي تطلب مهلةَ سنةٍ لتَنْضج قرارها. أما سائر الطيور فقد فتَنَها أن ترى هذا الجدلَ يبلغ نهايته، فأثارت صخباً شديداً وهي تغرّد بحيث أن الراوي استيقظ».

بعد وقت قليل من كتابة «برلمان الطيور»، أخذَ على نفسه ترجمةَ «عزاء» بويس.

وفي «ترويلوس وكريسيدا» (١٣٨٥)، وهي أهم الأعمال «شوسر» خلال سنوات ١٣٨٠، جَنَى المؤلفُ، على الصعيد الشعري، ثمارَ ترجمته «لبويس». والمصدر الرئيس لهذا العمل هو «فيلوسترات» «بوكاشيو» الذي ألّفه في أواخر أعوام ١٣٣٠، لكن «شوسر» لا يتردّد، هذه المرة، في تحويل الأصل الإيطالي تحويلاً كلّياً. لقد صنع «شوسر»، انطلاقاً من المأساة على غرار «بويس»، التي تتركّز على فكرة «عجلة الحظ». ونحن نعرف موضوع القصة: إن «ترويلوس» أمير طروادة في الحقبة التي نشبَت فيها الحربُ بين طروادة واليونان، يَعشَق «كريسيدا» ابنة «كالشاس» الخائن، كاهن طروادة الأكبر الذي التحق بالعدو وترك «كريسيدا» في طروادة. وقد عَمِلَ «بندار» صديق «ترويلوس» وعم «كريسيدا» على أن يتحابَّ الشابان. لكن «كالشاس» يُعِدّ خطةً لتبادل الأسرى، وقد سُلِّمتْ «كريسيدا» إلى اليونان مقابل «أنتينور» الأمير الطروادي الذي أسره اليونانُ والذي سيخون في النهاية وطنه. وعاهدت «كريسيدا» حبيبَها «ترويلوس» على الوفاء، لكن سرعان ماسحرها «ديوميد» القائدُ اليوناني. ويَعْمَد «شوسر» الذي ينظر إلى الإنسان بعين الرأفة العميقة، إلى تَوْشية حكايته بالخواطر حول الطابع الوقتي للأشياء في هذه الحياة الدنْيا وحول أهمية الحقائق الروحية الخالدة.

«حكايات كنتربري»

تكوّن «حكايات كنتربري» العمل الأخير «لشوسر»؛ وهي أيضاً أعظم أعماله وإن كانت لم تكتمل: والواقع أن «الحكايات» تقدم تركيباً تامّاً بين المواضعات المرتبطة بالعصر وبين الرسم الواقعي للإنسانية. وهذا العمل شديد الغنى والتنوّع بحيث لا يَرِد هنا أن يُلخَّص هنا تلخيصاً مفصّلاً. وينتقل «شوسر» بيسرٍ من الرواية الرقيقة إلى الحكاية الشعبية المنظومة، ومن العظة إلى التقليد الساخر وإلى موجز التوبة وذلك بفضل الإطار الموحِّد للحج إلى «كنتربري»، حيث قبرُ «توماس بيكيت». وفي «أسطورة النساء النموذجيات» حاول المؤلفُ العثور على حبكة روائية تمنح مختلف الحكايات التي تُؤلّف العمل، شيئاً من الوحدة، لكن المبدأ الموحد كان ينقصه الاتساعُ؛ لم يكن هناك ما يكفي من الحكايات التي تذكر النساء «النمونجيات» حقّاً – مثل ديدرن– ولم يكن هناك سوى القليل من الفرص لممارسة السخرية المرهفة ولو قليلاً– ومع ذلك كانت تلك هي حالة حكاية كيلوباترا –. إن «أسطورة النساء النموذجيات» لم تكتمل. ولعل «شوسر» استأنف فكرةً «غوير» التي تقوم على استخدام بنيةٍ إجمالية مؤسَّسةٍ على النشاط المرتبط بالدين. وربما استلهم في بحثه دينامية المجموع وكذلك العلاقات بين الشخصيات، الخاصة بديكاميرون بوكاشيو، الذي لم يكن يعرفه مع ذلك إلا بطريقة غير مباشرة.

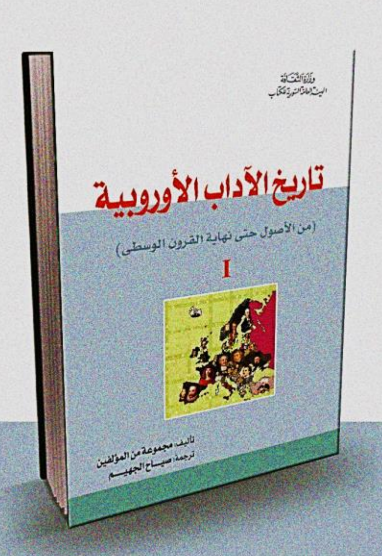
شوسر إذاً فردٌ معقدٌ من الصعب إلحاقه بثقافة معيّنة: إنه يُجسّد الانتقالَ بين طريقتين في النظر إلى العالم. فليس مدهشاً إذاً أن يتطور الجدلُ النقدي بعد موته. فكل عصر حسّاسٌ لجانبٍ خاص من عمله يتراءى ذلك العصرُ فيه. وهكذا فإن «جون ليدغات» القرن الخامس عشر، وهو الذي عدّ نفسه تلميذاً يحتذي «شوسر»، أُعجب قبل كل شيء بموهبة معلّمه في الميدان المُعجمي. وكان «ليوليام كاغستون» ناشر انجلترا، رأيٌ مماثل. ومع أنه يشيد

ضمناً بالقيمة الفلسفية للشاعر، إلا أن لغة «شوسر» هي التي تُثير اهتمامه، وكذلك تلك التَنقْية التي يُخضع لها اللغة الإنجليزية «الخشنة». وفي طبعات «سبيغت» (١٥٩٨) و «أوري» (١٧٢١)، يحظى «شوسر» بشهرةٍ راسخةٍ لرجلٍ ينتمي إلى ماضٍ جليل، استطاع أن يَهبَ اللغةَ الإنجليزيةَ الكرامةَ. ويُشبهه «درايدن»، وهو أحد النقاد الأكثر نفاذاً إلى أعمال «شوسر»، بـ «إينيوس»، شاعر روما القديمة؛ لكنه يدرك أيضاً اتساع الحقل الشعري لشوسر: «ها هنا الكمالية الإلهية». ويلحّ النقادُ الرومانسيون مثل «ليغ هنت»، صديق «كيتز»، على انفعال «شوسر» أكثر من غيره، أو على خياله أيضاً؛ وربما كانت هذه الرؤية المحدودة للشعر هي التي تفسّر النقد المعروف «لماثو أرنولد» الذي لام «شوسر» على عدم «وقاره». والواقع أن رؤية «شوسر» التي قاومت استنزافَ السنين هي رؤية «أوستاش ديشان» الذي شدّد لا على خصائص الشاعر البلاغية وحدها، وإنما شدّد أيضاً على موهبته الفلسفية، وحسّه العملي الجليّ، والأهمية التي يولّيها قوة الحب. والحق أن من الطبيعي أن يَعثُر أكثر الشعراء الإنجليز عالميةً، في القارة الأوروبية، على أكثر نقّاده نفاذ بصرٍ.

فهرس القسم الأول

الصفحة

الطبعة الثانية / ٢٠١٣م
عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة







www.syrbook. gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٢٣٢١١٦٤
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٣م

سعر النسخة ٢٥٠ ل.س أو ما يعادلها